

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOSOFÍA**



**CRÍTICA INMANENTE, ALEGORÍA Y MITO : LA TEORÍA  
CRÍTICA DEL JOVEN WALTER BENJAMIN (1916-1929)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Eduardo Maura Zorita**

Bajo la dirección del doctor  
Pablo López Álvarez

**Madrid, 2011**

**ISBN: 978-84-695-1006-3**

**©Eduardo Maura Zorita, 2011**

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

## FACULTAD DE FILOSOFÍA



CRÍTICA INMANENTE, ALEGORÍA Y MITO. LA TEORÍA CRÍTICA DEL  
JOVEN WALTER BENJAMIN (1916-1929)

*Memoria para optar al grado de Doctor presentada por*  
Eduardo Maura Zorita

*Bajo la dirección del Doctor*  
Pablo López Álvarez

MADRID, 2011

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. LA TRILOGÍA EPISTEMOLÓGICA. EPISTEMO-CRÍTICA Y CIENCIA DEL ORIGEN	
1. <i>Crítica (de arte) y verdad</i> .....	27
1.1. La teoría romántica de la reflexión (según Walter Benjamin)	
1.2. La teoría protorromántica del arte y el ideal de Goethe	
2. <i>Las polémicas afinidades electivas de Benjamin y Goethe</i> .....	57
2.1. Políticas de lo inexpressivo (I): Goethe, Hölderlin, Benjamin	
2.2. Políticas de lo inexpressivo (II): la cesura	
3. <i>Epistemo-crítica del conocimiento. El prólogo al libro sobre el Barroco como filosofía de la crítica y ciencia del origen</i> .....	78
3.1. Teoría de las Ideas: la dicotomía conocimiento/verdad	
3.2. La filosofía como ciencia del origen ( <i>Ursprung</i> )	
3.3. Idea(s) de historia natural	
3.4. Monadología e idea del método de las constelaciones	
3.5. Dos referentes polémicos: Hans Blumenberg y Peter Szondi	
II. EL INFLUJO DE <i>TEORÍA DE LA NOVELA</i> (1916) E <i>HISTORIA Y CONSCIENCIA DE CLASE</i> (1923) DE GEORG LUKÁCS SOBRE EL JOVEN WALTER BENJAMIN.....	
141	
III. TEORÍA DE LA EXPERIENCIA/TEORÍA DE LA ALEGORÍA.....	
177	
1. <i>Alegoría como modo de temporalidad</i>	
2. <i>Alegoría como modo de experiencia</i>	
3. <i>Benjamin y Gadamer en torno a la dicotomía alegoría/símbolo</i>	
4. <i>Alegoría y conocimiento</i>	
IV. TEORÍA DEL MITO.....	
237	
1. <i>La dialéctica mito/contramito en «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre» (1916)</i>	
2. <i>Crítica (del mito) de la violencia</i>	

3. *Nietzsche y el Trauerspiel alemán: el mito del artista*
4. *Teorías del fascismo alemán: el mito de la movilización total*
5. *Max Weber y la religión capitalista: la deuda como mito*

CONCLUSIONES.....	349
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	365
-------------------	-----

## INTRODUCCIÓN

0. *El problema Walter Benjamin.* Como suele ocurrir con los autores recién incorporados al canon, sobre Walter Benjamin se publican cada año centenares de artículos de ensayo e investigación, reseñas, monografías, etc. Este trabajo no es una excepción a la regla, o al menos no lo es en su determinación temática y filosófica. En lo que sí se diferencia de otros trabajos de estirpe académica —signifique esto mucho o poco— es en la naturaleza del interés que lo ha dirigido desde el principio: considerar a Benjamin en su atmósfera intelectual, en su contexto histórico específico, y trazar dicho contexto en las diferentes modulaciones de su obra. Puesto de otra manera, el objetivo de estas páginas es leer a Benjamin como un pensador cuyos materiales constituyen una construcción filosófica del presente, una respuesta, entre otras, a la pregunta por la actualidad de la filosofía.

Se trata, por tanto, de reconstruir la teoría crítica del joven Walter Benjamin desde dos polos interpretativos generales: (1) la producción intelectual de Benjamin pertenece a la corriente filosófica normal del periodo que le tocó vivir, esto es, la Europa de principios del siglo XX, a un lado y al otro de la Gran Guerra y con particular anclaje en la República de Weimar (1919-1933). Con esto me refiero a que sus lecturas, su trabajo científico y sus inquietudes sociopolíticas no distan de las de otros filósofos del periodo designado. Por citar a los más importantes: Simmel, el neokantismo imperante en las facultades alemanas, la tragedia griega, el Romanticismo alemán, Ernst Bloch, Georg Lukács, Karl Korsch, la literatura clásica alemana de Goethe a Franz Kafka y, más allá del campo filosófico alemán, Henri Bergson y Marcel Proust. En política, el decisivo movimiento juvenil alemán en su ala izquierda (dirigida por el pedagogo

Gustav Wyneken) y la figura de Rosa Luxemburg en los años de fundación de la KPD.

(2) La producción filosófica y literaria de Benjamin —con todas sus peculiaridades— pertenece de suyo al ámbito de la teoría crítica de la sociedad, muy particularmente al espacio alternativo que Th. W. Adorno y él mismo configuran a finales de los años veinte y comienzos de los treinta y que, si bien no coincide con el trabajo de Horkheimer y el primer núcleo del *Institut für Sozialforschung* en ese preciso momento histórico, sí comparte con él algo más que afinidades culturales, sociológicas e históricas. Comparte también fuentes filosóficas, metodología de las ideas y buena parte de su densidad filosófica. Esta determinación es acuciante en la figura de Adorno, cuya filiación con Benjamin nunca desaparecerá, pese a los conocidos debates entre ambos. Más que desmentirla, estos confirman una afinidad en el diagnóstico que sólo puede proceder de una duradera influencia recíproca. Dicho de otra manera, el camino de Adorno hacia *Dialéctica de la Ilustración* (1944/47), y de ahí a *Minima moralia* (1951) y *Dialéctica negativa* (1966) no es uno que pase por el alejamiento ni la cancelación del legado filosófico de Benjamin. Esta hipótesis de lectura no es en absoluto original. Se aproxima bastante a la defendida por los editores de los *Gesammelte Schriften*, los cuales, paradójicamente, han visto muy disminuida su influencia sobre la recepción de Benjamin desde que, a finales de 1989, se completara su edición.

Y es que el canon que ha llevado a Benjamin a la primera línea del pensamiento europeo y norteamericano sugiere al menos tres pautas prácticamente irrenunciables. Ninguna de ellas procede directamente de las fuentes primigenias del legado de Benjamin (Adorno, Scholem, Tiedemann y Schweppenhäuser):

1. Benjamin es un autor excéntrico, inclasificable y en ocasiones claroscuro. Combina por igual fuentes religiosas (fundamentalmente

de la mística judía), filosóficas (Kant, Marx, Nietzsche, Lukács, Adorno, etcétera), literarias, arquitectónicas y espirituales (surrealismo, expresionismo alemán, modernismo arquitectónico, Baudelaire, Poe, Robert Walser, Karl Kraus, etc.) Su tradición consiste en no tener tradición a la que aferrarse. En este sentido, no se trataría de un filósofo sino de un comentarista cultural o, más restringidamente, un crítico literario de altos vuelos.

2. Benjamin habría sido el primer autor filosófico en percibir el potencial emancipatorio de la obra de arte en el nuevo contexto de la cultura de masas, y en ese sentido un adversario de los filósofos elitistas, fundamentalmente de Lukács y Adorno. Sin embargo, el estado de la cuestión es tal que, como decía hace no demasiado tiempo un filósofo español, la dicotomía Benjamin «el bueno»/Adorno «el malo» sigue siendo la principal línea de investigación en el marco de los estudios benjaminianos. Por estos motivos, Benjamin sería un filósofo no sólo atento a las transformaciones técnicas de la producción y distribución cultural de su tiempo, sino un teórico de las mismas, un crítico de los críticos de la cultura.
3. Benjamin habría sido la expresión filosófica del modelo del *hombre en la multitud* (Poe) y más específicamente del *flâneur*, elevado aquí a categoría filosófica; modelo que, en suma, habría llegado a mimetizar y asimilar corporalmente. Su trabajo intelectual sería, por tanto, un caso de *flânerie* intelectual: un conjunto de observaciones audaces sobre el mundo moderno totalmente carentes de sistematicidad y orgullosas de tal condición. Benjamin sería de esta manera un precursor de la postmodernidad de cuño afrancesado, una suerte de Baudrillard del signo metropolitano, un teórico del fragmento histórico, un adversario de toda teleología habida y por haber, así

como, en líneas generales, el fundador de una forma de pensar marcada a fuego por la falta de rigor académico y sistemático. Esta falta de rigor se debería al carácter excéntrico del personaje Walter Benjamin y a su escasa valoración de los conceptos fundamentales de la filosofía clásica: verdad, belleza, sistema, etc.

Cada una de estas caracterizaciones contiene un momento de verdad; sin embargo, la combinación de sus elementos ha venido a trazar una imagen distorsionada de la filosofía de Benjamin, así como —en una medida muy considerable— de la relación de ésta con su vida. Benjamin no es un pensador débil, ni en la génesis de su filosofía ni en sus decisiones temáticas. El camino que va de sus primeras aportaciones juveniles —a medio camino entre la praxis política juvenil y la crítica de la cultura— contiene ya trazos de un pensamiento que se sabe tendencialmente totalizador, en el sentido de su afán por descifrar todo lo real; un desarrollo filosófico que apunta a la lectura de procesos intelectuales, sociales, políticos y culturales como cifras de un espacio distorsionado —la modernidad avanzada— en el que Benjamin aprecia un hiato entre el plano del problema [la realidad social del mundo burgués que le vio nacer] y la solución [a la postre escogida por él mismo, la filosofía].

Los problemas fundamentales del pensamiento de Benjamin son por tanto de índole filosófica: el sujeto moderno en el momento de su caída (1914-1933), las relaciones con sus semejantes y el acceso a los objetos que produce y que le rodean. En definitiva, el tema no es otro que la experiencia de su propio tiempo, histórica y socialmente determinado por los sucesos que van de la guerra franco-prusiana (1870-1871) a la Gran Guerra<sup>1</sup>: el

---

<sup>1</sup> De esta cuestión se ha ocupado J. Muñoz en su libro *Figuras del desasosiego moderno*, Madrid, Antonio Machado, 2002, pp. 255-333, bajo el nietzscheano rótulo «nihilismo europeo», al que también se acogen, de una manera u otra, diversos historiadores e



agotamiento progresivo de la fase liberal del capitalismo, la emergencia del taylorismo en la década de los noventa, el militarismo, la toma de conciencia del desencantamiento del mundo, el psicoanálisis, el tránsito de París a Viena (y de ésta a Nueva York, con escala en Berlín) como capital del espíritu, los cincuenta millones de espectadores de la exposición universal de París en 1900, el *Art Nouveau*, el metro de París, etc. Por este motivo abundan entre los escritos del joven Benjamin trabajos que cabría definir como pequeños diálogos sobre el presente; se trata de aportaciones literarias que apuntan siempre al problema de la vida espiritual, a la problemática de la vida inmediatamente vivida, a la incapacidad para la fantasía, temas todos ellos abiertamente cercanos al Hegel de Berna y Frankfurt (1793-1799) que, sin embargo, proceden de un joven berlinés sin formación hegeliana. Un ejemplo palmario se halla en un texto titulado «Metafísica de la juventud», en el que Benjamin presenta el diálogo entre un genio [se entiende que en la modalidad del genio creador] y una prostituta en los siguientes términos:

Todas las mujeres a las que acudo son iguales que tú. Me han parido muerto y quieren concebir algo muerto conmigo<sup>2</sup>.

---

intérpretes del periodo como Claudio Magris, Enzo Traverso, Lewis Mumford, Peter Gay o Stephen Toulmin.

2 W. Benjamin, *Obra completa*, vol. II/1, Madrid, Abada, 2007, p. 97. En adelante y para todo este trabajo, cito las obras de Benjamin y Adorno en lengua castellana por las siglas OC seguidas de volumen y libro; cito la edición alemana como GS seguido de volumen y libro. El resto de citas siguen el modelo europeo. Esta tesis se ha beneficiado sobremanera del avance lento pero seguro de las ediciones de obras completas de Walter Benjamin, que si bien distan en cuanto a calidad de las traducciones, permitirán el acceso a trabajos poco o nada considerados hasta el momento y quizás contribuyan a una recepción más plural de la producción de Benjamin. El caso de Adorno es sustancialmente distinto, dado que su recepción en España ha contado con más garantías filológicas y filosóficas. Mi criterio será citar, siempre que sea posible, la edición de *Obras* de Benjamin o, en su defecto, la mejor traducción española disponible. Cuando no ha sido así, he traducido directamente de la edición alemana (W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1974-1989).

El joven Benjamin siente como propia esta impresión nihilista burguesa. Por una parte, es consciente de su condición profundamente moderna, que le sitúa, salvando las distancias, no demasiado lejos de la génesis de *Buddenbrooks* de Thomas Mann [aunque sin el memorable pasaje de la elección de Thomas Buddenbrook como senador, síntoma de la decadencia de algo más que una familia]; por la otra, plantea la pregunta por el sentido de su generación, por el aprovechamiento de las fuerzas que contiene; en definitiva, la pregunta por su *actualidad*<sup>3</sup>:

Y del tiempo que hemos pasado estremecidos nos queda una pregunta en nuestro interior, a saber: ¿somos tiempo? La arrogancia nos sugiere decir «sí», pero entonces el paisaje desaparecería. Seríamos burgueses.

El interés de Benjamin por las formas sociales y culturales adquiere así la forma de una pregunta por su pertinencia, así como una interrogación por las condiciones de posibilidad de acceso a las mismas. Él mismo, en condición de burgués, se muestra incapaz de semejante acceso. Al sujeto social moderno, en función de su posición en la totalidad social, le está vedado el acceso a la experiencia de las cosas y, por extensión, de sí mismo. Por este motivo, escribió Adorno en una ocasión que para Benjamin la fantasía era «la capacidad de hacer interpolaciones en lo más pequeño», interpolaciones que nos harían avanzar «más que las ideas habituales, las cuales son apropiadas para enaltecer el concepto al margen de las cosas o condenarlo a la vista de las cosas»<sup>4</sup>. Esta peculiar relación entre ideas y cosas, palabras y objetos, forma parte del universo de discurso de toda la modernidad filosófica, y como tal llega hasta Benjamin. El proyecto no ha dejado de consistir en pensar las cosas, en hacerlas inteligibles.

---

3 W. Benjamin, OC, II/1, p. 102.

4 Th. W. Adorno, *Obras completas*, 10/1, Madrid, Akal, 2008, p. 339. En adelante, OC.

1. *El Octubre benjaminiano*. Dicho esto, ¿cómo puede ser que de semejante combinación haya salido un inspirador de la postmodernidad, siendo ésta y no otra la imagen imperante de Benjamin en los circuitos filosóficos convencionales en nuestros días? Y sobre todo, ¿de qué variante de la postmodernidad? La pregunta se dice de muchas maneras, como también su respuesta. Cabría pensar que el discurso de la deconstrucción —que no fue introducido por Benjamin, sino por Adorno, en el entorno filosófico de Frankfurt a través de la voz *Auskonstruktion*— pudiera haber visto en él un teórico de las discontinuidades del texto moderno, fundadas en las bases mismas que lo componen. Algunos pasajes del libro sobre el Barroco autorizarían restringidamente esta atribución, sobre todo en lo que Derrida tiene él mismo de profundamente moderno. Sin embargo, la vía escogida por la postmodernidad fue otra. En el caso de la postmodernidad anglosajona, el más importante para los estudios benjaminianos, cabe leer esta recepción en torno a Rosalind E. Krauss y la revista *October*, tanto en la etapa asociada su *alma pater* Douglas Crimp como, posteriormente, tras la llegada de Hal Foster. Centrando los esfuerzos en torno a los ensayos de Benjamin sobre la obra de arte, la fotografía, el surrealismo y las vanguardias europeas, así como el «Karl Kraus» y otros afines, la imagen de Benjamin se presenta confusamente apologética de la cultura popular y las transformaciones del mundo del arte asociadas a la transdisciplinariedad entre escultura, poesía, artes visuales y cinematografía<sup>5</sup>. La revista *October* fue un agente cultural de la máxima importancia para la recepción norteamericana del pensamiento post-estructuralista francés, y desde esta posición, la imagen de Benjamin quedó fuertemente adherida a un tronco académico que le era a priori ajeno. Según los editores de *October*, 1976 era el momento de celebrar... el momento; esta práctica es francamente hostil al

---

5 Cfr. «About October», en *October*, nº 1, MIT Press, 1976, p. 3.

pensamiento de Benjamin quien, por el contrario, fue siempre proclive a la crítica radical del presente, fuera este más o menos fértil desde el punto de vista artístico o cultural.

Benjamin no quiso nunca elevar el nivel de la crítica de arte [tal era el ahora obsoleto programa originario de la revista, según los responsables de su segunda etapa<sup>6</sup>], y sin embargo el editorial de Krauss para el número centenario de la revista comienza precisamente con una referencia a la imagen del ángel de la historia de Benjamin y, al hilo de esta cuestión, enlaza con la posibilidad de que la postmodernidad no haya sido cancelada, sino más bien asimilada por los subsistemas de reproducción social y cultural que una vez tratara de combatir. De hecho, las prácticas artísticas habrían contribuido a estrechar el espacio de la crítica del arte y la cultura: ésta habría devenido objeto de consumo y así culminado el proceso de fetichización de la autonomía [de la obra de arte y del crítico por igual] que ya denunciara Adorno en *Prismas* (1955). Se haría así operativa una desconexión multilateral entre las dinámicas del artista y el crítico, quedando éste desfigurado no sólo por la lógica de la industria cultural, sino por la propia praxis configuradora del material estético.

El papel que Benjamin desempeña en este diagrama no es claro, pero sí deja entrever tres variaciones: (a) Benjamin habría visto en lo viejo, en lo caduco, una huella del porvenir. Tomando pie en la reflexión de Benjamin por la cual son los objetos en desuso los que portan las huellas sociales de las formas de racionalidad modernas, las cabezas de *October* piensan en recuperar —análogamente— la figura del *ars critica* hecha caducar por la actualidad del capital cultural. «Resistencia», reclaman, y miran hacia Benjamin, a quien consideran, desde luego, el ejemplo sumo de esta condición: abandonado a su suerte en una Europa en llamas, Benjamin no

---

6 *October*, n° 100, MIT Press, 2002 (se trata de un monográfico conmemorativo dedicado al tema *Obsolescencia*).

dejó hasta el final de su vida de resistir a las tendencias autodestructivas de su tiempo. En la frontera franco-española terminó su aventura; mientras tanto, Adorno le esperaba en Nueva York. La visión de Benjamin oteando la bahía del río Hudson representaría la supervivencia de la cultura; una imagen que, sin embargo, nunca llegó a darse.

(b) En segundo lugar, Benjamin habría previsto como ningún otro la conversión del objeto cultural en mercancía. Trazando las huellas de esta modificación hasta la figura de Baudelaire, la protohistoria del siglo XIX que planeó sería el paradigma de la crítica. El capitalismo convierte la obra de arte en mercancía, disuelve el aura, y con ella caen también los límites de la creatividad y, por extensión del pensamiento. Frente al elitista Adorno, él habría entendido perfectamente el potencial emancipatorio de los productos del cambio cultural que se dio en Occidente alrededor de los años treinta. La sensibilidad por «lo nuevo» se cita con la mirada genealógica puesta en «lo viejo»: del Barroco alemán a Chaplin, pasando por la *Nadja* de Breton, Benjamin sería el caminante solitario de la cultura europea. Lo llamativo de esta ecuación, que de nuevo apela a elementos sólidamente fundados en el trabajo de madurez de Benjamin, es que ha terminado por alejar a Benjamin de sus interlocutores, muy particularmente de Adorno, a quien se considera amigo y crítico, pero rara vez colaborador. Es cierto, a este respecto, que las vidas posteriores de la teoría crítica han sido irregulares. No son pocos los pensadores actuales que descartan su propuesta teórica, bien por su presunto pluscuampesimismo civilizatorio, bien por el agotamiento crítico de categorías como *lógica del dominio*, *sociedad totalmente administrada* o *autoconservación* [que, por cierto, no forman parte del léxico de Benjamin]. Sin embargo, la doble tarea que la teoría crítica de la sociedad se encomendó, a saber, una «crítica de la razón» que fuera al mismo tiempo «crítica de lo real», no es ajena a Benjamin.

Por ejemplo, en nuestros días es relativamente frecuente detectar en los debates sobre la cultura de masas y la industria cultural [como si, contra el criterio del propio Adorno, ambas categorías tradujeran la misma realidad social] expresiones de cuño adorniano o benjaminiano [«aura», «valor de culto/valor de exposición», «regresión en la escucha», etcétera] que, escindidas de su contexto originario, dan pie a agudos debates sobre la democratización de la cultura y la función social de los nuevos medios de comunicación.

En estos debates suele mantenerse el tono de la reflexión de la teoría crítica de la sociedad, al tiempo que se da su propuesta por cancelada: sólo Benjamin habría visto con claridad el futuro de los medios de comunicación de masas; Adorno es de suyo un elitista que no puede aportar nada a las actuales y decisivas reflexiones sobre la nueva infraestructura tecnoeconómica de las sociedades capitalistas avanzadas: Internet, redes sociales, nuevos medios etc. Sin embargo, Adorno no cometió el error de asimilar el auge de la *cultura de masas* [proceso de ampliación del público objetivo de los nuevos medios de producción y transmisión de cultura que tuvo lugar a mediados del siglo XIX, fundamentalmente alrededor de los nuevos núcleos urbanos, y que tendría en el daguerrotipo y en las novelas por entregas de Charles Dickens dos ejemplos muy significativos] al surgimiento de la *industria cultural* [proceso que, efectivamente, toma pie en la masificación del público objetivo de los objetos culturales —esto es, en el surgimiento y crecimiento del público (de la cultura) de masas— y que se asocia no con tal proceso, sino con la administración del mismo y de sus producciones espirituales y culturales, orientada desde arriba —por las grandes corporaciones de la industria— hacia la producción de conciencia cosificada]. La recepción de la teoría crítica de Adorno ha estado marcada por esta confusión. Sobre ella se fundan también los análisis que contraponen a Benjamin y Adorno, en vez de considerarlos caras críticas de

una misma moneda: la crítica de la producción cultural como modelo que sustituiría a la crítica de los medios de distribución de los objetos culturales a gran escala. La reflexión sobre la actualidad de ambos debe, por tanto, ser cuidadosa con las categorías que Adorno puso en juego; categorías que no persiguen demoler la cultura de masas, sino denunciar que las instituciones de la industria cultural producen conciencia cosificada, de manera deliberada, como parte de un proceso de integración desde arriba que toma al individuo de masas no como sujeto, sino como objeto de sus prácticas; todo esto a través de objetos culturales que se declaran «escépticos ante todo lo que impele a una autorreflexión»<sup>7</sup>. Este debate no ha sido superado, y con su supervivencia viene aparejada la del pensamiento de Adorno y su relación con Benjamin. Una de las grandes virtudes de la teoría crítica del joven Benjamin, que constituye el objeto primordial de estas páginas, pasa por haber tratado de repensar crítica y autorreflexivamente la actualidad del legado de la filosofía crítica, así como la de no haber omitido en el empeño la determinación de que Hegel, con respecto a Kant, ha ganado un terreno importante: «si con Kant la crítica lo es de la razón, con Hegel, que critica a su vez el divorcio kantiano entre razón y realidad, la crítica de aquella se vuelve, a la vez, de lo real: la insuficiencia de todas las determinaciones singulares aisladas es siempre, al mismo tiempo, insuficiencia también de la realidad particular aprehendida por tales determinaciones»<sup>8</sup>.

(c) Por último, las consecuencias de este auge de la cultura *benjaminiana* son de índole socio-filosófica. En este sentido, la creciente e indiscutible influencia de Walter Benjamin en la filosofía contemporánea muestra algunos rasgos peculiares. En los últimos tiempos, hemos asistido a la construcción y al desarrollo de toda una industria cultural alrededor de su

---

7 Th. W. Adorno, OC, 14, p. 194.

8 Th. W. Adorno, *Tres estudios sobre Hegel*, Madrid, Taurus, 1974, p. 109. Traducción modificada.

figura, ampliamente entendida, así como de su obra filosófica y de la singularidad de su escritura. Esto no constituye ninguna novedad, dado que la cosificación de referentes intelectuales es un fenómeno muy extendido que forma parte del aparato *inmediato* de cualquier industria cultural avanzada. Algunos ejemplos bien conocidos son los de Nietzsche, Ortega en España, Thomas Mann y buena parte de su saga, los propios Paul Celan y Martin Heidegger, Albert Einstein y, quizás por encima de todos ellos, Jean Paul Sartre en Francia. Sin embargo, la condición de Benjamin en el mercado intelectual ostenta ciertas peculiaridades que, de alguna manera, dividen en dos mitades la recepción cultural de su figura. Por un lado, su nombre e imagen no aparecen todavía en tazas de café ni en camisetas, como sí ocurre con Nietzsche, Kafka, Joyce, Freud o Mann. Por el otro, desde que Terry Eagleton proclamara su ejemplaridad y lo tomara como modelo a seguir por el intelectual occidental, su atención en los medios de comunicación se ha multiplicado, su monumento en Portbou se ha transformado en un lugar de peregrinación y los actos en su honor [no sólo seminarios o congresos, naturalmente, también pequeños y medianos festivales, por ejemplo en Berlín y Ámsterdam, así como diversos memoriales, etcétera] se han convertido en un tópico circular. Además, los artefactos que la industria cultural benjaminiana ofrece no son los habituales<sup>9</sup>: óperas, novelas, ensayos presuntamente inspirados en él, etc.

Benjamin es defendido —no sin cierto elitismo— por los defensores del potencial crítico de la obra de arte técnicamente reproducible en los nuevos medios de masas, que lo citan no sin antes recalcar la extrema dificultad de su escritura. Así, la figura de Benjamin ha terminado por convertirse en una suerte de héroe filosófico para grandes minorías.

---

9 Para esta cuestión, Udi E. Greenberg «The politics of the Walter Benjamin industry», en *Theory, Culture & Society*, vol. 25, n° 3, 2008, pp. 53-70. También, E. Maura Zorita, «Walter Benjamin afuera. Breve aproximación a la industria cultural (alrededor) de Walter Benjamin», en *Riff Raff. Revista de pensamiento y cultura*, n° 43, 2010, pp. 9-20.



Representa a todos, o quizás a nadie; en todo caso, por encima de las enormes dificultades que en efecto plantean algunos de sus escritos, parece claro que Benjamin se ha convertido en los últimos veinte años en una referencia para grandes agregados de población intelectual [algo menos de diez en el caso español].

2. *Benjamin y el paradigma de la filosofía crítica*. Por mi parte, considero que el reflejo más ajustado del proyecto filosófico de Benjamin ha de tomar pie en el «Más antiguo programa sistemático del idealismo alemán» o, en otras palabras, en la prolongación filosófica del criticismo kantiano. El programa, presuntamente redactado por Hegel, Fichte y Schelling, aunque el texto tiene un diáfano ascendente schellingiano, comienza de esta manera:

...Una ética. Dado que, en el futuro, toda la metafísica desembocará en la moral (hecho del que Kant con sus dos postulados prácticos, sólo nos ha dado, sin agotarlo, un ejemplo), esta ética no será más que un sistema completo de todas las ideas o, lo que es lo mismo, de todos los postulados prácticos. La primera idea es naturalmente la representación de mi mismo como la representación de una esencia absolutamente libre. Con ese ser libre y autoconsciente y —de la nada— aparece al mismo tiempo todo un mundo, que es la única auténtica e imaginable creación de la nada. Y aquí tengo que bajar al terreno de la física. La cuestión es la siguiente: ¿Cómo debe crearse un mundo para un ser moral? Quisiera dar alas de nuevo a nuestra física que, sólo a duras penas, avanza en los experimentos<sup>10</sup>.

El prólogo al libro sobre el Barroco —que es en mi opinión el texto clave de la producción del joven Benjamin— restituye al menos dos ideas asociadas al programa. La primera es la reclamación de un sistema completo

---

10 G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud*, edición de J. M. Ripalda, Madrid, FCE, 2003, pp. 219-220. Traducción modificada.

de las ideas<sup>11</sup>, que Benjamin retoma como configuración de un sistema de entidades inmanentes insertas en el ámbito de las cosas; un sistema finito y completo al mismo tiempo, una teoría de las Ideas en letra mayúscula que se hace cargo de la verdadera imagen del mundo. La segunda, al igual que en el texto apócrifo de Hegel, es la búsqueda de un retorno a Platón, que si bien en el «Más antiguo programa» adopta la forma de la idea de belleza [que en el acto supremo de la razón abarcaría también a la verdad y la bondad] en Benjamin comparece como lógica de la discontinuidad entre las diferentes *ideas* que componen el mundo y como fundamentación de una ética opuesta a la imagen barroca de la máquina del mundo; una ética que, sin embargo, ya no es posible para Benjamin. Su filosofía aspira en convertirse en una alternativa al «Más antiguo programa sistemático del idealismo alemán» a través de la cual las discontinuidades realmente existentes en el mundo [dejamos atrás, por tanto, la posibilidad de un mundo de las ideas] exigen la descomposición de todos los fenómenos; reclaman su desmembramiento en astillas que sólo sometidas a procesos de desintegración crítica pueden ser efectivamente entendidas como ideas: Benjamin se convierte no ya en un defensor crítico de la espiritualización de todos los fenómenos; más bien en un arquitecto de su demolición por mor del concepto. La belleza deja de ser posible en sí misma para convertirse en un modo de representación de las ideas en las cosas. Algo parecido ocurre con la bondad y la verdad. Ésta recibe un tratamiento diferenciado que da fe del especial interés que para Benjamin tiene la cuestión epistémica. En el prólogo al libro sobre el Barroco, Benjamin plantea que sólo las ideas son objeto de la verdad y que, por tanto, deben distinguirse dos momentos epistémicos diferenciados en todo proceso de conocimiento: el momento del *conocimiento*, que Benjamin asocia la proyección sobre los objetos de las categorías del entendimiento, y

---

11 Cfr. R. Nägele, *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 131-134.

el momento de la *verdad*, que no se resuelve en ninguna proyección y que en ningún caso sería producto de la feliz concurrencia de las categorías del entendimiento y la sensibilidad. La mediación entre fenómeno e idea sólo puede ser realizada por el lenguaje conceptual, que Benjamin entiende como genuinamente material; lenguaje que, en última instancia, permitiría el acceso a las cosas sin necesidad de violentarlas: referirse al lenguaje de las cosas significa representar las ideas verdaderas —si las hubiera— que habitan en ellas a través de los conceptos. La verdad tiende a la interpretación objetiva, material, lingüística de los objetos, y no a cualesquiera otras regiones del ser, descubiertas o aún por descubrir. La verdad está en las cosas y en la imagen del mundo que conforman.

La filosofía de Benjamin es una teoría de la forma de la crítica y del conocimiento que ésta puede alcanzar. Benjamin reivindica a estos efectos la esfera del lenguaje como escena originaria de la crítica. Es en el lenguaje donde verdad, belleza y bondad pueden cruzarse, si bien fugazmente, y así consumir la posibilidad abierta del conocimiento humano: en la representación de las cosas accedemos pues a su condición verdadera, no en alguna clase de mundo paralelo de sentido que, tras la fachada caótica del mundo de los fenómenos, ocultaría una suerte de versión epistémica del monte Parnaso. La teoría de la belleza habrá de convertirse en teoría de la percepción; la teoría del conocimiento en teoría epistemo-crítica. Una de las consecuencias más relevantes de esta inversión será que, por la parte del mundo exterior, éste contiene elementos que tradicionalmente han sido considerados trascendentes sin por ello poder «trascender» su condición mundana. Por la parte del sujeto, su mundo interior se desvincula de la psicología.

De esta manera, el centro de la filosofía de Benjamin pasa por la idea de la salvación de los fenómenos [no de las ideas a las que accedemos a través de ellos]; la meta de su proyecto filosófico es la salvación de lo

muerto en vida. Dadas las circunstancias históricas, la muerte deviene *sentido* de la vida, y no al revés, *consumación* de la vida, en tanto que restitución de la vida desfigurada (Adorno) a través de la consumación de su propia cosificación hasta llegar al límite de lo inorgánico. Mi primer objetivo a lo largo de estas páginas es explicar este proceso ético y epistemo-crítico<sup>12</sup> en sus desarrollos e interlocuciones fundamentales: la idea de crítica inmanente, la filosofía crítica como ciencia del origen, la teoría de la alegoría y la reflexión benjaminiana sobre el mito.

3. *Nota metodológica sobre el Barroco y la problematización de su determinación histórico-filosófica*<sup>13</sup>. Benjamin despliega buena parte de su teoría del conocimiento en un libro sobre el Barroco alemán y no en un tratado de metafísica. Por ello me parece oportuno precisar esta cuestión.

El problema del Barroco es esencialmente complejo y ha sido fuente de numerosas discusiones interpretativas y metodológicas. De muchas de estas disquisiciones no se hace cargo Walter Benjamin, quien asimila el género *drama barroco* (*Trauerspiel*) a la respuesta a un cambio en la experiencia del mundo y no tanto a un conjunto de elementos que conformarían un estilo definido, claro y distinto, por oposición al Renacimiento. Tampoco apuesta por una concepción *à la* Maravall, por la cual la estructura de conexiones internas que permiten hablar de *lo barroco* vendría dada por las construcciones mentales del historiador, «en las que hallan su sentido las múltiples e interdependientes relaciones que ligan unos datos con otros»<sup>14</sup>.

---

12 Cfr. Th. W. Adorno, OC, 10/1, p. 221 y siguientes.

13 Sigo aquí a Pedro Lomba, «De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. Ontología y Barroco en *El Crítico* de Gracián», en *Res Publica*, nº 22, 2011 (en prensa). Agradezco a Pedro Lomba que me cediera este trabajo antes de su publicación. Me he beneficiado mucho de sus consideraciones historiográficas y filosóficas. También pueden verse el trabajo ya clásico de J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 2000, así como J. M. González García, *Metáforas del poder*, Madrid, Tecnos, 1998.

14 J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2000, p. 18.

El Barroco es una categoría que en Benjamin opera en el ámbito de la literatura como principio reactivo a la experiencia del mundo. Por ello, su análisis no hace inteligible la relación de las partes con el todo; más bien plantea una reacción cultural, social y espiritual a un mundo que, de hecho, estaba ya en plena transformación.

Pero el fenómeno tradicionalmente considerado como Barroco tiene también una periodización histórica que el propio Maravall reconoce; se trata del lapso que va, aproximadamente, de 1600 a 1680. La homogeneidad que postula esta periodización histórica tiene la salvedad de ser sustancialmente abstracta<sup>15</sup>: el Barroco sería, desde este punto de vista, un concepto epocal que serviría como límite histórico de un conjunto heterogéneo de manifestaciones en todos los ámbitos de la vida. En pocas palabras, haciendo abstracción de las diferencias morfológicas que sin duda ostentan los alegoristas barrocos alemanes, la producción literaria de Calderón y de Gracián, la filosofía de Descartes a Spinoza, pasando por Leibniz y Berkeley, junto con todo lo acontecido en la vida espiritual del occidente europeo en el periodo 1600-1680 sería «Barroco». Desde semejante punto de vista no sólo no resulta posible hacerse cargo de las diferencias entre movimientos artísticos y filosóficos, sino que todo el trabajo de Benjamin quedaría cancelado. Su idea de que el Barroco y su expresión literaria [a través del procedimiento alegórico] conforman una imagen del mundo completamente diferenciada de la imagen mítico-trágica no tiene la forma de un periodo: tiene la forma de una experiencia epocal, sin duda, pero una en ningún caso determinable por un acontecimiento histórico o literario concreto. Ni construcción del historiador, ni periodo histórico, por tanto.

---

15 P. Lomba, «De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. Ontología y Barroco en *El Crítico* de Gracián», op. cit., pp. 2-3.

Benjamin es de hecho muy crítico con las teorías de lo barroco que perciben en uno u otro movimiento espiritual una degeneración de movimientos anteriores, léanse la tragedia griega o el Renacimiento. Oponiéndose a la lectura de Benedetto Croce, por la cual el Barroco sería una variedad de lo feo, una patología de la razón creadora del ser humano, Benjamin denuncia que fueron precisamente los prejuicios de la crítica alemana los que lo sumieron en una suerte de relación especular con el drama renacentista en la que éste siempre resultaría estilísticamente ganador<sup>16</sup>. Esto es, el Barroco no implica la cancelación de la norma renacentista. Dilata una forma de racionalidad específica: no se trata de una degeneración sino de un estilo, de una forma consumada en una u otra medida. La ruptura de la que el Barroco se hace cargo no es para Benjamin un producto del pensamiento estético del periodo, sino la reacción a la experiencia del mundo, a su consideración como un todo inmanente manifiestamente incapaz de acceso a cualesquiera formas de trascendencia: el Barroco es una Idea.

El Renacimiento pudo ser considerado todavía como un estilo asociado a «la economía y la razón, como aquel cuyo criterio de belleza es una medida y proporcionada conspiración de las partes en la cual queda como realizada una suerte de razón natural»<sup>17</sup>. El Barroco no constituye para Benjamin la voladura de estos principios. Se trata más bien de su prolongación específica en una dirección diferente, una en la que la naturaleza muda sus formas de racionalidad y se historiza. La vida plena deja de asociarse a la razón natural y a su consumación en la forma bella, precisamente porque, con Lukács, el Barroco no puede mirarse en ese espejo, como tampoco en el de la totalidad de sentido ético de la tragedia

---

16 Cfr. B. Croce, *Storia dell' età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura. Vita morale*, Bari, Laterza, 1957.

17 P. Lomba, «De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. Ontología y Barroco en *El Crítico* de Gracián», op. cit., p. 7.

ática. Su forma pura proviene del reflejo de una comprensión del periplo vital esencialmente impura, racionalizada en el sentido instrumental del término, «dejada de la mano de Dios» y de la mano de su expresión comprensiva en la naturaleza: «la forma es el juez supremo de la vida: la tragedia que se expresa en la historia no es completamente pura, y o hay técnica dramática que pueda encubrir esa disonancia metafísica; aún más: la disonancia destacará en cada punto del drama como un tipo cada vez nuevo de irresolubilidad técnica»<sup>18</sup>. Incluso en su escasa virtud técnica, el *Trauerspiel* es la perfecta demostración de que los problemas de la vida se han vuelto técnicamente irresolubles. Y sin embargo, la técnica es el último recurso que le queda al alegorista barroco para afrontar dichos problemas.

Benjamin oscila entre los polos del cambio histórico, su expresión literaria y la incongruencia epocal de la recepción del Barroco alemán por parte de la crítica especializada. La revolución barroca —según Wölfflin— carece de teoría: «parece ser que no se tenía la impresión, en principio, de estar recorriendo nuevos caminos. Por ello no se da un nombre preciso a este estilo»<sup>19</sup>. Si el Barroco ha podido convertirse en el arte de lo singular es porque las totalidades trágica y renacentista se han hecho pedazos. Recoger los restos de ese naufragio sería la tarea históricamente asignada al alegorista. La tensión de la obra de arte barroca proviene por tanto de la fluidez de su concepción espacio-temporal: la ley de su forma es la de la historicidad de todos los fenómenos, la lógica de la vida natural sometida a imparables procesos de auge y declive. La historia ocupa su lugar en el escenario barroco, y con dicha ocupación los productos de la razón natural pasan a ser vistos ahora como meras cosas. Lo verdaderamente decisivo es para Benjamin el cambio de función estética de la naturaleza; de ahí su interés en

---

18 G. Lukács, *El alma y las formas*, en *Obras completas*, vol. 1, traducción de M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 271.

19 H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 22. El original alemán data de 1888.

la forma histórico-natural. La suya es una idea de lo barroco eminentemente filosófica. Una que, sin embargo, no dialoga con los sistemas filosóficos del siglo XVII.

De cara a determinar qué entiende Benjamin por Barroco es interesante considerar el caso de Baltasar Gracián. Es sabido que *El crítico* (1651/57), no menos que la producción dramática de Calderón, fueron del máximo interés en el ámbito cultural alemán. El propio Benjamin se hace eco de esta cuestión en su libro sobre el Barroco: Gracián habría visto perfectamente cómo la naturaleza barroca pierde consistencia ontológica, y con ella, la experiencia de la naturaleza se vuelve crítica, melancólica: «el Renacimiento explora el universo; el Barroco, las bibliotecas [...] En ese imponente patrimonio que el Renacimiento legaría al Barroco como herencia y que se había modelado en el espacio de casi dos siglos, la posteridad cuenta sin duda con un comentario más preciso del *Trauerspiel* que el que las poéticas podían ofrecerle. En torno a ello se ordenan armónicamente las ideas filosóficas y convicciones políticas que están a la base de la representación de la historia como *Trauerspiel*. En el cual es el príncipe paradigma cabal del melancólico»<sup>20</sup>. Pascal y Gracián se han hecho amplio eco de esta idea: Pascal no ve ya cómo el alma pueda encontrar en sí nada que la contente, «no ve en ella nada que no la aflija cuando piensa en sí. Esto es lo que la obliga a salir fuera de sí y a tratar, en la aplicación a las cosas exteriores, de perder el recuerdo de su estado verdadero. Su alegría consiste en este olvido»<sup>21</sup>. Huelga decir que este diagnóstico de desamparo tiene mucho que ver con la idea adorniana de que toda reificación es un olvido. El alma, obligada a salir al mundo exterior, incapaz de dotarse a sí misma de sentido, se aparece como cosa, o al menos como un habitante más del mundo de las cosas; se siente incapaz de someter a su control, incluso en

---

20 W. Benjamin, OC, I/1, pp. 354-355.

21 B. Pascal, *Pensamientos*, Madrid, Alianza, 1981, p. 60.



calidad de sujeto, a los objetos de su actividad cotidiana. El sujeto, toda vez que se muestra históricamente incapacitado para el gobierno de su mundo circundante, lleva consigo la forma de su propia cosificación.

Pero es con Gracián con quien el hombre mismo quiebra la continuidad con la naturaleza. Cuando, en la *Crisi 4* de *El Criticón*, los hombres entran en contacto con otros hombres, tiene lugar la apertura de la historia y los conceptos anteriores entran en crisis; a saber, la armonía y el orden. El estado de inestabilidad y corrupción que abre la historia coincide con una loa final a la naturaleza en el momento de su caída. La naturaleza adquiere la textura de la multiplicidad de relaciones que la componen, sus similitudes y disimilitudes, conveniencias e inconveniencias. Es la imagen de la *Gran Máquina*, que no puede remitir, claro está, sino a otra imagen, la del *Gran Hacedor*.

—Una cosa puedo asegurarte: que con que imaginé muchas vezes y de mil modos lo que habría acá afuera, el modo, la disposición, la traça, el sitio, la variedad y máquina de cosas, según lo que yo había concebido, jamás di en el modo, ni atiné con el orden, variedad y grandeza desta gran fábrica que vemos y admiramos.

—¿Qué mucho?—dijo Critilo—, pues ni aunque todos los entendimientos de los hombres que ha habido ni habrá se juntaran antes a traçar esta gran máquina del mundo y se les consultara cómo había de ser, jamás pudieran atinar a disponerla [...] Sola la infinita sabiduría de aquel supremo Hazedor pudo hallar el modo, el orden y el concierto de tan hermosa y perenne variedad<sup>22</sup>.

Así, la magia del mundo y su desbordamiento de los límites del cosmos renacentista remiten directamente a otra clase de magia: una desbordante, infinita, en permanente transformación. Y sin embargo, una

---

22 B. Gracián, *El Criticón*, I, edición de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 71-72.

que el Barroco trata de esquematizar a través del procedimiento alegórico. Rota la unidad del símbolo, y con él la relación armónica con la naturaleza, la alegoría emerge como tropo característico del Barroco. El universo del Barroco se cierra sobre sí mismo y su plétora de transformaciones: sólo consiste en ellas, y ellas no conducen a ninguna otra dimensión de sentido que, desde fuera, pudiera reordenar todas las cosas en torno a un único principio regulador. El supremo hacedor es infinitamente trascendente, a la manera del Dios de la Reforma protestante: carece de la mediación de todo un ejército de reserva de santos y figuras intermedias entre el hombre y la divinidad. Este Dios, frente al cual el judaísmo antiguo y el protestantismo oponen al hombre —desamparado, dejado una vez más «de la mano de Dios»— es mucho más un Dios-autor que un Dios-gramática<sup>23</sup>. Entre tanto, la actividad humana no deja de invertir el sentido del mundo en sinsentido.

El Barroco es la reacción espiritual a un número de tendencias contrapuestas: naturaleza y mundo, principio ordenador y tendencia antropológica hacia su incumplimiento por el hombre. En suma, la total inmanencia de la caótica experiencia humana, por un lado, y la necesidad de reactivar desde algún lugar una respuesta espiritual o literaria al Barroco —el acceso a la trascendencia que, ahora en una posición de lejanía inalcanzable, sigue dotando de presunto sentido al mundo—, por el otro. Un principio trascendente por el cual la obra del hombre es abandonada a su suerte: la perfección y el sentido devienen ruina y ambigüedad. El Barroco benjaminiano, en definitiva, no consiste en una época; tampoco en una estructura historiográfica. Se trata de una modalidad comprensiva de la experiencia del mundo en todas sus relaciones y articulaciones. De ahora en adelante, todas las épocas tendrán, a su manera, un estigma barroco. Todas

---

23 P. Lomba, «De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. Ontología y Barroco en *El Crítico* de Gracián», op. cit., p. 15.

adolecerán del malbaratamiento del orden teológico y teleológico de la creación; dicho weberianamente, todas ellas serán *desencantadas*.

4. *La formación del pensamiento del joven Walter Benjamin*. Una vez hecha esta precisión, y para concluir esta introducción, resumo brevemente el hilo argumental de este trabajo. Benjamin crece en un entorno filosófico y literario clásico —el eje Kant-Hölderlin-Goethe— a partir del cual piensa la estructura de la experiencia temporal de su generación. Sus primeros pasos apuntan a una revitalización del concepto de crítica tomado del romanticismo alemán, al que se suma el interés genuino por elaborar una teoría de la experiencia moderna más completa que la kantiana. Alrededor de los años veinte, a través de la lectura de Simmel, Cassirer, Calderón, Bachofen, Klages, Lukács y otros, el pensamiento de Benjamin adquiere tonalidades más plurales; emergen dos ideas fundamentales: *apariencia* y *cosificación*, aunque en ambos casos sólo germinalmente. Esta línea de investigación toma cuerpo en la tesis doctoral de Benjamin sobre *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1916) y va a parar en *El origen del Trauerspiel alemán* (1923/25), con una cala decisiva en su trabajo sobre la novela de Goethe *Las afinidades electivas*. En estos trabajos y otros relevantes se desarrolla la teoría de la experiencia de Benjamin como teoría de la alegoría.

Simultáneamente, Benjamin emprende una reconsideración de la temática clásica del mito que enlaza con otra problemática propia del pensamiento europeo del periodo: la cuestión del mito en tiempos de creciente racionalización de los modos de vida occidentales. Es aquí donde me parece que Weber desempeña —mediatamente— un papel importante. Benjamin lee con avidez a Lukács y cree estar leyendo a Marx, cuando realmente está leyendo a Weber. La noción de *cosificación* adquiere en el pensamiento de Benjamin un doblez muy significativo. Mira a Hegel, a

través de la dicotomía esencia/apariencia, no menos que a Weber, por cuanto Lukács adapta la tesis weberiana de la racionalidad formal como principio básico de los procesos de intensificación de la cultura científica y racionalista asociados a los avances de la secularización. No de otra manera accedía Weber a la pregunta por la especificidad del desarrollo civilizatorio occidental<sup>24</sup>:

El hijo de la moderna civilización occidental que trata de problemas histórico-universales lo hace de modo inevitable y lógico desde el siguiente planteamiento: ¿qué encadenamiento de circunstancias ha conducido a qué aparecieran en Occidente, y sólo en Occidente, fenómenos culturales que [...] se insertan en una dirección evolutiva de alcance y validez *universales*?

Puesto de otra manera: ¿qué relación existe entre racionalización y modernidad? Con el concepto de racionalización Weber hace referencia al proceso de modernización social, puesto que sus dos principios básicos, *estado* y *sistema capitalista de mercado*, se sostienen sobre modelos de acción racional: *ratio* administrativa y *ratio* económica, respectivamente. Basándonos en dichas instituciones, podemos distinguir dos subsistemas principales en el mundo moderno: el económico y el político, cuyo denominador común consiste en que son esferas en las que impera la racionalidad con arreglo a fines.

En lo que respecta al subsistema económico, Weber se refiere «al surgimiento del capitalismo *empresarial burgués* con su organización racional del *trabajo libre*»<sup>25</sup>. Del lado del subsistema político, Weber señala que éste alberga un fenómeno político asociado a la economía: los medios materiales se concentran en manos de dirigentes obligados a ejercitar el cálculo

---

24 M. Weber, «Introducción a *La ética económica de las religiones universales*», en *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I, Madrid, Taurus, 2001, p. 11.

25 M. Weber, «Introducción a *La ética económica de las religiones universales*», op. cit., p. 19.

racional, que a su vez necesitan de la figura de una administración pública que opere de manera previsible. Otro rasgo definitorio del moderno sistema de mercado es que se halla «enormemente determinado en su desarrollo por los avances de la *técnica*; su actual racionalidad se halla esencialmente condicionada por la *calculabilidad* de los factores técnicamente decisivos»<sup>26</sup>. Lo decisivo del capitalismo es por tanto su perentoria necesidad de dominio del mundo y de los factores que lo determinan. Considero que existe alguna clase de afinidad no electiva entre este diagnóstico y la teoría crítica de Benjamin. Aclarar parcialmente los términos de esta relación es el segundo objetivo que se propone esta tesis doctoral.

5. *Plan de trabajo*. De cara a dilucidar la teoría crítica del joven Walter Benjamin, he optado por operar en los siguientes términos. Primero, con objeto de explicitar su genealogía intelectual, me parece relevante atender a su tesis doctoral de 1916 sobre la crítica de arte en el Romanticismo alemán, así como a otros dos textos de los años veinte: el ensayo largo sobre Goethe y el escrito de habilitación sobre el drama barroco alemán. Benjamin lleva cabo en esta etapa —conocida como etapa de reflexión sobre la naturaleza<sup>27</sup>— una teoría del conocimiento por la cual serían las cosas y sus

---

26 M. Weber, «Introducción a *La ética económica de las religiones universales*», op. cit., pp. 19-20.

27 Anterior por tanto a 1929, año de la celebración en Königstein de un importante encuentro informal en el que participaron Th. W. Adorno, la que luego sería Gretel Adorno, Max Horkheimer, Asja Lascis y Walter Benjamin. La etapa de reflexión sobre la naturaleza había sufrido antes algunas modificaciones sustanciales tras la lectura de *Historia y consciencia de clase* de G. Lukács por todos ellos, siendo particularmente importante la influencia del libro sobre Benjamin y Adorno. Desde un punto de vista metodológico, consideraré que el periodo de juventud de Benjamin termina con la redacción de las últimas notas que en 1928 serán publicadas bajo el título *Calle de dirección única* (Berlín, 1928). En ellas se aprecia ya un cambio de énfasis sustancial: la etapa de la reflexión sobre la naturaleza deja paso a la reflexión sobre la sociedad. Esto no significa en ningún caso que ambas fases sean impermeables. Todo lo contrario. Son analíticamente discernibles y biográficamente delimitables. Valga el síntoma: en 1929 Benjamin es ya una figura influyente en el entorno intelectual de Adorno.

relaciones, de forma inmanente, las genuinas depositarias del potencial cognitivo del pensamiento filosófico.

El primer capítulo es el más relevante de este trabajo. Se pregunta en qué sentido la epistemología benjaminiana oscila entre la crítica del paradigma de la filosofía de la conciencia [tal como comparece en algunas versiones paradigmáticas del idealismo alemán de principios del siglo XIX] y la crítica del empirismo [en tanto que programa que cifra las posibilidades de todo conocimiento en el desvelamiento de alguna clase de verdad que cayese exclusivamente de lado del objeto]. Apela también a la función que desempeña la teoría romántica del arte en su evolución intelectual (capítulo I). Este tránsito permitirá apreciar el creciente interés de Benjamin por las figuras de la *crítica* y la *teoría del conocimiento*. La naturaleza de esta proto-teoría crítica es tal que, partiendo del paradigma de la teoría de la actividad crítica, Benjamin pasa a cifrar en la alegoría la clave de la experiencia moderna del mundo (capítulo III). A través del procedimiento alegórico, puede localizar su objeto de interés (la modernidad en este sentido «experiencial») y enlazarlo con la forma de la crítica de la experiencia. Este tránsito exige también cierta atención a Lukács (capítulo II), quien ejerció sobre Benjamin —en sintonía con toda su generación— una marcada influencia. La concepción del espacio y el tiempo en la modernidad se vuelve decisiva a partir de presupuestos asociados a la lectura lukácsiana de Max Weber. Por último, una de las determinaciones básicas de la formación de la crítica benjaminiana toma pie en la crítica dialéctica del mito y en su prolongación moderna en el espacio social y cultural del capitalismo avanzado (capítulo IV). Es importante, desde un punto de vista metodológico, que este capítulo siga al dedicado a la teoría de la alegoría. Sólo de esa manera puede comprenderse de qué manera el mito comparece para Benjamin no como explicación pre-científica del mundo, sino como factor de producción de experiencia. *Comenzamos.*

## I

### LA TRILOGÍA METODOLÓGICA. EPISTEMO-CRÍTICA Y CIENCIA DEL ORIGEN.

La trilogía epistemológica de Benjamin, que no fue concebida como tal, se compone de tres textos clave: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (presentada como tesis doctoral en 1916, publicada en 1919/20), el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe (1924/25) y el prólogo a *El origen del Trauerspiel alemán* (1923/25). Mi forma de proceder será cronológica, dado que parece claro en la evolución del pensamiento de Benjamin que el prólogo al libro sobre el Barroco recoge, en una versión muy avanzada, las ideas principales del periodo que va de 1916 a 1923. Dentro del trabajo doctoral de Benjamin prestaré atención diferenciada a su último capítulo. La intrahistoria de este capítulo, que Benjamin incluyó en la fase final del proceso de redacción y sin previo consentimiento de su director, apunta a un cambio de énfasis hacia la teoría del conocimiento en el que Goethe se constituye en referente polémico. Además de estos desarrollos, cómo Benjamin llega a esbozar en el «Prólogo epistemo-crítico» una teoría crítica del conocimiento (que pretende de la filosofía que sea nada menos que una *ciencia del origen*) es el objeto de este primer capítulo.

#### 1. Crítica (de arte) y verdad

Sin ánimo de ser exhaustivo, me parece importante comenzar por una explicitación de la importancia de Goethe para el joven Benjamin. El poeta intuitivo Goethe, enfrentado a los vientos empiristas que provenían de Francia y sobre todo Inglaterra (invariablemente asociada al empirismo),

considera que la ciencia no pasa por la dominación técnica de factura matemática de la naturaleza. No hay, por tanto, conocimiento genuino que deje intacto su objeto. La *Wissenschaft* es para él un saber integral; es saber de la relación activa entre la naturaleza y el hombre. En este sentido, saber algo, en el sentido de *wissen*, implica que el sapiente se introduce en lo sabido. Se implica en y con ello. Lo sabido es consecuentemente concebido por Goethe como algo igualmente viviente<sup>28</sup>, y las ciencias que posibilitan el conocimiento no son sino compendios de vida, auténticos factores de cohesión de la experiencia.

El *motto* que Benjamin escoge para su libro sobre el Barroco apunta a la idea por la cual el científico ha de acostumbrarse a buscar las ideas en la experiencia, «convencidos de que la naturaleza procede por ideas, al igual que el hombre persigue una idea en todo aquello que él emprende»<sup>29</sup>. Concretamente, Benjamin quiere expresar la necesidad no tanto de volver a Goethe como de postular una ciencia de las cosas en su configuración originaria: una teoría de las ideas. Por este motivo escoge para el «Prólogo epistemo-crítico» la siguiente cita: «Puesto que ni en el saber ni en la reflexión puede alcanzarse un todo, ya que a aquél le falta lo interno y a ésta lo externo, necesariamente tenemos que pensar la ciencia como arte si es que esperamos de ella alguna clase de totalidad. Y ciertamente ésta no hemos de buscarla en lo general, en lo excesivo, sino que, así como el arte se expone siempre entero en cada obra de arte, así la ciencia debería mostrarse siempre entera en cada uno de los objetos tratados»<sup>30</sup>. La legitimidad o no de «esperar alguna clase de totalidad» es precisamente lo que Benjamin está tratando de aclarar. Que lo haga con una cita que presupone la analogía entre ciencia y arte sugiere desde el principio que es precisamente Goethe

---

28 Cfr. F. Duque, «Elogio del sistema pendular. Hegel y Goethe», en *Daimon. Revista de Filosofía*, n° 31, 2004, pp. 7-22.

29 J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 692. A. 9, 591.

30 J. W. Goethe, citado en W. Benjamin, OC, I/1, p. 223.



por dónde hemos de empezar a trazar la estructura metodológica de la filosofía de Benjamin hasta 1925.

Como Goethe, Benjamin quiere liberar a las ciencias de sujeciones formalizantes y cifra en la investigación de la naturaleza no una reflexión científica de segundo grado, *à la* Hegel, sino la investigación primordial de todo hombre de ciencia. Benjamin, con Goethe, desconfía de la filosofía que ha conocido hasta la fecha, porque ésta no puede dejar de concebir el *yo* como espacio privilegiado del sentido de todas las cosas. Al mismo tiempo, no le concede al poeta intuitivo que el defecto de la filosofía sea haber pretendido captar los misterios de la naturaleza por la palabra. Por el contrario, lo que preocupa a Benjamin es precisamente el problema de la *expresión*, lingüística o no, y el de la metodología del conocimiento. Es importante recordar que Goethe sigue el método de captar oposiciones, un método al que se podría aludir como dialéctico, si bien para él la cosa siempre queda en el medio de sus extremos. Goethe considera que existen dos motores de (y en) la naturaleza<sup>31</sup>: la polaridad y la elevación (*Polarität und Steigerung*). La *polaridad* es una categoría de la relación por la que fuerzas de tendencia opuesta se condicionan mutuamente y constituyen esencialmente un todo recíproco. La *elevación* se presenta como eje vertical en el que los fenómenos naturales crecen *ad infinitum* garantizando así su desemejanza. Sólo la interacción entre ambas permite conocer lo general en lo particular, y viceversa. Lo natural es primordial no por mor del investigador o el filósofo, sino por mor de la propia naturaleza. Esto es, la naturaleza procura una forma de *objetividad viva*, una suerte de foco de movimiento vivo que Goethe denominará *Urphänomen* [*fenómeno originario* o Ur-fenómeno en adelante, por analogía con el *Ur-sprung* (*des deutschen Trauerspiels*) al que nos referiremos de nuevo en el tercer apartado del capítulo]. Su lado objetivo es la interacción,

---

31 Cfr. F. Duque, «Elogio del sistema pendular. Hegel y Goethe», op. cit., pp. 21-22.

el subjetivo es la intuición. Se trata de dos vertientes de un único fenómeno: la fusión de la naturaleza en la actividad científica del hombre es, al mismo tiempo, reflexión de aquélla en éste.

La «verdadera teoría», en definitiva, se define por el principio de conectividad: «Todo contemplar pasa a ser un considerar; todo considerar un percatarse, todo percatarse, un entrar en conexión; y así cabe decir que nosotros teorizamos cada vez que lanzamos una mirada atenta al mundo»<sup>32</sup>. El fenómeno originario será objeto de obsesión filosófica por parte de Benjamin a lo largo de este periodo. De ahí la importancia filosófica de definirlo: *Urphänomen* es el respecto, la plasmación objetiva de la compenetración asimétrica y desequilibrante que convierte lo natural en vida y movimiento. Para aclarar este panorama veremos en primer lugar cómo presenta Benjamin la teoría romántica de la reflexión en su trabajo sobre la crítica de arte. En ella es clave el problema, ya citado, de la reflexión. Después presentaré el cierre de Benjamin de esta cuestión en el capítulo final dedicado a «La teoría protorromántica<sup>33</sup> del arte y Goethe».

De esta manera podremos apreciar el tránsito de Benjamin hacia una inquietud bien precisa por la cuestión de la naturaleza y su relación con el hombre y la historia. Esta inquietud tendrá su reválida en el trabajo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe y marcará de forma duradera el pensamiento de Benjamin. Sólo entonces abordaremos ese valioso cruce de caminos que Benjamin esboza en el «Prólogo epistemo-crítico» al libro sobre el Barroco y que, de alguna manera sintetiza, los esfuerzos epistemológicos de Benjamin en este periodo.

---

32 Goethe, citado en F. Duque, op cit., p. 22.

33 Entiendo aquí por *romanticismo temprano* o *protorromanticismo* el periodo que va de 1790 a 1801 dentro del movimiento romántico específicamente alemán. En lengua alemana se denomina habitualmente este periodo con la expresión *Frühromantik*. Sus principales figuras, además de los hermanos Schlegel y Novalis, fueron F. Schleiermacher, Caroline Schlegel-Schelling y Ludwig Tieck.

### 1.1. *La teoría romántica de la reflexión (según Walter Benjamin)*

El título de la tesis doctoral de Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, puede llamar a engaño. Se trata de un trabajo académico, sin duda, pero muestra al mismo tiempo el cariz de su forja como filósofo. En este sentido, Winfried Menninghaus ha propuesto, acertadamente en mi opinión, que su verdadero título sería más bien *La teoría de la reflexión poética en el Romanticismo alemán*<sup>34</sup>.

De hecho, la crítica de arte, su importancia para la obra [y los procesos de creación artística en general] pueden entenderse como consecuencias de dicha teoría de la reflexión. La crítica es por tanto una categoría de la reflexión: «Una definición del concepto de crítica de arte no se podrá pensar sin premisas epistemológicas como tampoco sin premisas estéticas; no sólo porque las últimas implican a las primeras, sino ante todo porque la crítica contiene un momento cognoscitivo, se la tome por lo demás por conocimiento puro o ligado a valoraciones»<sup>35</sup>. La peculiar elección de los románticos alemanes toma como referente polémico la noción misma de crítica. La elevación romántica del término hacia regiones esotéricas aleja su potencial del esfuerzo delimitador kantiano, pero la voz *crítica* permanece en el lenguaje cotidiano bajo la forma del *juicio fundado*. El Romanticismo, parece decir Benjamin, no postula una enmienda a la totalidad del edificio crítico. Lo realmente interesante es su enfática restricción del círculo temático de la reflexión estética: de la teoría del arte sólo quedan en el Romanticismo la idea del *arte* y la idea de la *obra de arte*. Benjamin, de hecho, entiende por teoría romántica del arte la de Friedrich Schlegel y no otra.

---

34 Me baso, salvo indicación contraria, en dos trabajos de W. Menninghaus: «Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection», en B. Hanssen y A. Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Londres-Nueva York, Continuum, 2002, pp. 20-50, y «Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik», en *Poetica*, 11, 1980, pp. 421-442.

35 W. Benjamin, OC I/1, p. 14.

Según Schlegel, la crítica está emparentada con el arte en tanto que accede a su estructura objetiva [idea del arte] y en tanto da cuenta, tendencialmente, de sus productos [obras de arte].

¿Por qué comienza entonces Benjamin su trabajo doctoral por la teoría romántica de la reflexión y no por la segunda parte, dedicada a la crítica de arte como tal? En buena medida porque Benjamin necesita comprender primero la querencia romántica por una forma de conocimiento que garantizara tanto la inmediatez del conocimiento como su potencial infinitud: «El pensamiento reflexivo adquirió para ellos, merced a su inacababilidad, la cual hace de cada reflexión precedente objeto de la siguiente, una especial significación sistemática»<sup>36</sup>. También porque Benjamin aspira a fundamentar una interpretación del Romanticismo alemán que contrarreste la sospecha de que *lo romántico* implica necesariamente poesía sin forma o, si acaso, una indagación en el lado oscuro de la experiencia humana. Esto es, Benjamin se concentra en la teoría romántica de la reflexión porque pretende acentuar su condición de escritura y pensamiento racionales.

La ejecución de este intento pasa por ejercer cierta violencia sobre los textos que cita o comenta en su tesis. Esto afecta especialmente al concepto de reflexión infinita, que Benjamin opone a cualesquiera otros modos de acción del Yo a través de los cuales éste pudiera fundamentar alguna clase de conocimiento inmediato, particularmente al *posicionamiento* [el *poner* reflexivo que es esencia de la actividad infinita del yo, que es atención o reflejo] y a la *intuición intelectual* [que si bien es puesta en cuestión por Fichte en su crítica a Kant, no por ello deja de reaparecer en la *Wissenschaftslehre* de Jena como producto de la identidad en la diferencia, a saber, como proviniendo de la presencia inevitable del Yo para sí mismo]: «Fichte cree poder fundamentar

---

36 W. Benjamin, OC I/1, p. 25.

un conocimiento inmediato y seguro mediante una conexión entre dos formas de consciencia (la forma y la forma de la forma, o el saber y el saber del saber), cada una de las cuales pasa por la otra y regresa a sí misma. El sujeto absoluto, el único al que se refiere el acto de libertad, es el centro de esta reflexión y por consiguiente se ha de conocer de manera inmediata»<sup>37</sup>. Los motivos de Benjamin parecen claros. Necesita ver en el Romanticismo una crítica de la intuición intelectual porque en Fichte —siempre según Benjamin— no se trata del conocimiento de un objeto mediante la intuición. Con mayor precisión, se trata del autoconocimiento de un método, esto es, de algo formal. Benjamin ve en la intuición un procedimiento cognitivo que aniquila el objeto, que de hecho mata a su paso todo objeto posible por cuanto sólo los objetos reificados pueden ser objetos de intuición. Sólo lo fijo e inmóvil puede ser objeto de intuición intelectual. Lo que Benjamin no dice es que esta noción de reificación fue precisamente objeto de crítica de Fichte, pero también de Novalis, el joven Schlegel y Schelling [cuya ausencia a lo largo del texto de Benjamin es impactante, dicho sea de paso].

Benjamin incluso adjudica a Fichte algunas tesis que apuntan a una deficiente comprensión de su posición a este respecto. Cuando trata de separar a Fichte de los románticos, Benjamin recurre al concepto de infinitud. Según Schlegel, la reflexión es infinita porque cada reflexión puede convertirse en objeto de subsiguientes reflexiones. Fichte no haría sino firmar estas palabras. Pero para el propio Schlegel esto tiene consecuencias imprevistas: la consecuencia directa de esta infinitud es que nunca se agota el conocimiento de uno-mismo. La única reflexividad posible del yo es temporal e intelectualmente fragmentaria: «A través de ninguna reflexión puede agotarse el yo»<sup>38</sup>. *Sensu stricto*, nadie puede conocerse completamente.

---

37 W. Benjamin, OC, I/1, p. 24.

38 F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, vol. 19, edición de Hans Eichner, Ernst Behler y Jean-Jacques Anstett, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1971, p. 25.

Fichte también había pensando, por idénticos motivos formales, en la imposibilidad teórica de asumir una genuina auto-conciencia, y concibe en este sentido la intuición intelectual como remedio especulativo. O eso parece decir Benjamin, que sin embargo no concreta la idea de que para Fichte la auto-conciencia en la intuición intelectual no sería en realidad conciencia alguna, ni siquiera auto-conciencia, dado que hablar de conciencia implicaría hablar *de algo*. Sólo se puede tener conciencia-de-algo. Luego reaparece con ella la división sujeto-objeto que la doctrina de la *verdadera autoconciencia reflexiva* fichteana, entendida como intuición intelectual, había de superar. Benjamin, partiendo de aquí, establece límites sustantivos, si bien peculiares, entre Fichte y el Romanticismo: «Fichte se esfuerza en todas partes por excluir la infinitud de la acción del ámbito de la filosofía teórica y remitirla al de la práctica, mientras que los románticos intentan precisamente hacerla constitutiva para la teórica y por tanto para toda su filosofía en general —la práctica era por lo demás lo que menos interesaba a Friedrich Schlegel»<sup>39</sup>. Lo que Benjamin omite, si acaso, es que la crítica romántica de la intuición intelectual bien podría haber soslayado el sentido último de su caracterización fichteana.

A saber, Fichte define en 1794 la intuición intelectual en términos estrictamente opuestos al concepto de *reificación*. La define concretamente como «la suspensión de la imaginación entre direcciones contrarias»<sup>40</sup>. Cualquier intento de fijar esta suspensión, de determinarla, anularía todo rédito intelectual de factura intuitiva. Schlegel no podría oponer gran cosa a esta versión de la intuición intelectual, pero Benjamin apenas considera esta opción. Descarta todas aquellas versiones de los conceptos básicos del

---

39 W. Benjamin, OC, I/1, p. 25.

40 J. G. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, en *Sämtliche Werke*, vol. 1, Berlín, Gruyter, 1971, pp. 232-233.

Romanticismo que pudieran contrarrestar el diagnóstico fundamental de una singularidad teórica irreductible respecto a Kant, Fichte o Hegel.

¿Por qué Benjamin, pese a todo, otorga tanta importancia a esta posible delimitación entre Fichte y los románticos? Y sobre todo, ¿por qué recurre a la distinción entre teoría y práctica para hacerlo? Lo que realmente parece interesar a Benjamin es forzar una lectura sistemática de los románticos que, de forma bien diferenciada, permita concebirlos como teóricos de la infinitud y la inmediatez teóricas<sup>41</sup>. Se trata de los dos momentos vinculantes de la teoría de la reflexión de Benjamin como *médium* de lo absoluto [infinitud e inmediatez] tal como aparecen en la misma época en otros trabajos de Benjamin: «Dos poemas de Friedrich Hölderlin: *Dichtermut* y *Blödigkeit*» (1915) y «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre» (1916). En el primero Benjamin sostiene que «la vida de una obra de arte *pura* no puede ser al tiempo la vida de un pueblo: ella no es la vida de un individuo, ni es otra cosa que su propia vida, la que encontramos en lo poetizado [*das Gedichtete*, EMZ]»<sup>42</sup>. Lo poetizado es el recipiente que contiene la verdad del poema. Es la esfera *producta* de la investigación y *presupuesto* del poema al mismo tiempo. Por analogía, Benjamin encuentra en la infinita conectividad del universo poético hölderliniano motivos para sostener contra Fichte la primacía del Yo sobre lo real. Donde éste sanciona su autonomía respecto de lo real posicionado por él, Benjamin aprecia una ineludible dependencia del Yo de la facticidad de lo real. De esta manera, la investigación de Benjamin sobre Hölderlin se vuelve crucial para comprender la textura del interés de Benjamin por Schlegel y Novalis<sup>43</sup>. En un nivel epistemológico<sup>44</sup>, Benjamin encuentra en

---

41 Cfr. W. Menninghaus, op. cit., pp. 27-28.

42 W. Benjamin «Dos poemas de Friedrich Hölderlin: *Dichtermut* y *Blödigkeit*», en OC, II/1, p. 130.

43 También explica la importancia biográfica del poeta y amigo de Benjamin Fritz Heinle. Acerca de esta cuestión tenemos el testimonio de Scholem: «El uno de octubre me habló

lo poetizado una figura de transición de lo intuitivo-perceptivo (*anschaulich*) a lo espiritual-intelectual (*geistig*). Esto es, encuentra una figura que se opone a la estricta división de las facultades humanas. En un nivel poético, lo poetizado es la esfera a realizar en cada poema y también una suerte de cosmos sincrético, una forma de ordenamiento general metafísico en cuya jurisdicción las esferas ética, estética, semántica y fonética remiten las unas a las otras.

Por su parte, en el trabajo sobre el lenguaje del hombre, Benjamin desarrolla una doctrina de la magia del lenguaje que podría concebirse como préstamo de las posibilidades teóricas de *potenciación* y *totalización* de los románticos alemanes. Benjamin, en otras palabras, considera que el lenguaje no es privativo del hombre [en otras palabras, no es el material de construcción de sentido y subjetividad]. Más bien, «la existencia del lenguaje no sólo se extiende por todos los ámbitos de la manifestación espiritual humana, a la cual, en algún sentido, el lenguaje siempre es inherente, sino que se extiende a todos en absoluto»<sup>45</sup>. La realidad posee ya un lenguaje propio a través del cual se comunica. Según Benjamin, pese a que las cosas no pueden tener intención de comunicarse o cualesquiera otras intenciones, lo que ha de considerarse lenguaje es en puridad toda expresión que sea comunicante de contenidos espirituales. Y esta clase de expresión sólo

---

de Hölderlin y me entregó, gesto que sólo más tarde comprendí que constituía un signo de suma confianza, una copia mecanografiada de su trabajo *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*; se trataba de un análisis, parcialmente teñido de profundas derivaciones de orden metafísico, de los poemas «Dichtermut» y «Blödigkeit», escrito por Benjamin durante el primer invierno de la guerra, entre 1914 y 1915. Bajo el influjo de su descubrimiento en la escuela de George, Hölderlin se había convertido en una de las más altas figuras poéticas en los ambientes que Benjamin frecuentaba entre 1911 y 1915. Para él, además, su malogrado amigo Heinle, un “puro poeta lírico” según lo definiría más tarde Ludwig Strauss, era un caso afín al de Hölderlin», en G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Madrid, Random House, 2007, p. 50.

44 Cfr. B. Hanssen, «“Dichtermut” und “Blödigkeit”: Two poems by Hölderlin interpreted by Walter Benjamin», en *MLN* (112), The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 798.

45 W. Benjamin, «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre», OC, II/1, p. 145.



puede ser pensada como expresión inmediata: «¿Qué comunica el lenguaje? El ser espiritual que le corresponde. Lo crucial es saber que este ser espiritual se comunica sin duda *en* el lenguaje, no *mediante* el lenguaje»<sup>46</sup>. Luego el lenguaje es para Benjamin absolutamente autorreferencial: *cada lenguaje se comunica a sí mismo* y el ser espiritual sólo coincide con el ser lingüístico *en la medida en que es comunicable*.

Si a estas ideas añadimos otras que Benjamin ofrece en el prólogo a sus traducciones de los *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire, conocido como «La tarea del traductor» (1920), vemos que el objetivo metafísico de la teoría del lenguaje de Benjamin es relativamente claro. Esta concepción metafísica del lenguaje se articula a través de la función que Benjamin asigna a la traducción, la de señalar el *crecimiento del lenguaje*, llegando al punto de convertirse en su médium. Las lenguas están emparentadas entre sí, cree Benjamin, no por criterios histórico-filológicos, sino por su intencionalidad hacia el lenguaje puro, que se define allí como una suerte de *a priori* ajeno a toda relación histórica<sup>47</sup>. Por mucho que una traducción permanezca siempre —en su singularidad temporal— en una esfera secundaria respecto del original, recibe de éste una chispa vital «ardiendo en la vida eterna de las obras y la perpetua renovación del lenguaje»<sup>48</sup>. El lenguaje puro, en este sentido, comparece en Benjamin como instancia trascendental y no como protagonista de un hipotético *giro lingüístico*. Benjamin, en consecuencia, no piensa todavía (¿con Fichte?) el carácter socialmente originario de los hombres; se atiene a una metafísica del lenguaje constitutiva de todas las cosas.

Lo interesante a estos efectos es que en semejante relación lingüística no hay un Yo que se exprese intencionalmente en busca de sentido. Igual

---

46 W. Benjamin, OC, II/1, p. 146.

47 W. Benjamin, GS, IV/1, p. 12.

48 W. Benjamin, GS, IV/1, p. 14.

que en el caso del traductor fiel, la intencionalidad del lenguaje no la dirige ninguna musa. Ni la traducción ni la filosofía disponen de dicho apoyo: «¿Qué podría la fidelidad por la reproducción de ese sentido? La fidelidad en la traducción de una palabra no reproduce nunca plenamente el sentido que tiene esa palabra en el original. Pues, de acuerdo a su significado literario en lo que hace al original, el sentido por cierto no se agota en lo que el autor quiso decir, sino que obtiene su significado literario por el modo en el cual lo que se quiso decir está enlazado con el modo concreto de decirlo mediante una palabra y no con otra»<sup>49</sup>. En resumen: la fidelidad que se obtiene con la reproducción de la forma, a la manera de las traducciones de Hölderlin [concretamente sus versiones de Sófocles], rehuye todo *sentido*. Conservar o perseguir el sentido de algo no pasa por la reduplicación de los esfuerzos de un Yo superlativo —bien en la creación bien en la reproducción literal— sino en la libertad absoluta que el *mal traductor* se arroga. Esta libertad, paradójicamente, no es asimilable a la *imaginación*. Este concepto, presente tanto en Fichte como en los románticos, es omitido sistemáticamente por Benjamin a lo largo de tu tesis doctoral<sup>50</sup>.

Vistos los esfuerzos de Benjamin por disociar la reflexión romántica de las formas fichteanas [intuición intelectual, posicionamiento, etcétera], parece poco llamativo que sea así. En última instancia, apenas hay diferencias polémicas entre unos y otros en lo que a la imaginación se refiere. En consonancia con esta tenaz división y con la actitud general de su trabajo en ese periodo, así como en peculiar afinidad con la concepción metafísica del lenguaje que hemos visto en su ensayo sobre la tarea del traductor, Benjamin se lanza también a la fundamentación histórico-filosófica de la *reciprocidad* y del pensamiento filosófico como *médium*. Para

---

49 W. Benjamin, OC, IV/1, p. 18.

50 W. Menninghaus, op. cit., p. 37.

ello cuenta con Schlegel y su anhelo de erradicar de toda filosofía que quiera presentarse como crítica el concepto de sustancia<sup>51</sup>.

En líneas generales, el nexo con los románticos lo cifra Benjamin en el vínculo entre la teoría de la reflexión y la figura de la reciprocidad. Menninghaus ha llamado pertinentemente la atención sobre el hecho de que Benjamin haga descansar su interpretación en apenas un fragmento del «sistema» de Schlegel<sup>52</sup>:

La filosofía no debe estribar meramente en una prueba recíproca, sino que también ha de estribar en un concepto recíproco. A propósito de cada concepto, lo mismo que de cada prueba, puede preguntarse de nuevo por un concepto y una prueba del mismo. Por eso la filosofía, al igual que la poesía épica, debe comenzar por el medio, y es imposible exponerla y dar cuenta de ella a trozos, de manera que el primero quedase ya para sí perfectamente fundamentado y explicado. La filosofía es un todo, y la vía para conocerlo no es por consiguiente una línea recta, sino un círculo. La totalidad de la ciencia fundamental ha de decirse de dos ideas, proposiciones, conceptos [...] sin ninguna otra materia.

Estas dos ideas son los polos de la reflexión, y la reflexión de Benjamin sobre el carácter central de la filosofía muestra cómo su idea de la *filosofía como actividad* apunta a una todavía (metafísicamente) afectada noción de *dialéctica*. La filosofía no es reflexión originaria, en tanto que identifica sus objetos con un punto central de intersección. Esta dialéctica es todavía la del arte como medio absoluto de la reflexión. Lo absoluto es el sistema tal como se configura en el arte; la filosofía es el tenso arco que lo abarca. Su

---

51 Nótese que Schlegel asocia invariablemente *posicionamiento* y *sustancia*, luego la supresión de ambos es presentada como horizonte regulativo de la teoría crítica. Cfr. F. Schlegel, *Kritische Ausgabe*, vol. 19, op. cit., p. 129.

52 F. Schlegel, citado en W. Benjamin, OC, I/1, p. 44.

movimiento es *de* los polos y *entre* los polos, luego este absoluto encarna en la esfera de la reflexión la figura del *médium*.

El penúltimo paso de Benjamin consiste ahora en derivar de la teoría como *médium* una teoría del conocimiento de los objetos. De esta manera prepara Benjamin el terreno para el último capítulo de su tesis, dedicado explícitamente a la teoría protorromántica del arte así como —no olvidemos— a la obra de Goethe. El argumento de Benjamin es elocuente: «la teoría del conocimiento de los objetos se determina mediante el despliegue del concepto de reflexión en su significado para el objeto. El objeto, como todo lo real, se halla en el medio de la reflexión»<sup>53</sup>. El conocimiento, en consecuencia, no es tanto *relación unilateral* [en la que el sujeto vivo conoce el objeto muerto] como, adornianamente, campo de fuerzas de la reflexión [en el que todo objeto reflectante es al mismo tiempo objeto reflejado]. No hay *pensamiento* que no pueda ser a la vez *objeto* pensado, ni *objeto* de pensamiento que no pueda, de alguna manera, ser asimismo *pensamiento*<sup>54</sup>. Existe de hecho —para Benjamin— una reciprocidad inexorable entre sujeto y objeto [ya incorporados, ¿equitativamente?, al medio de la reflexión]. Es en este sentido que Benjamin recurre a Schlegel para contrarrestar los procesos de reificación que lleva a cabo la intuición intelectual. Para él, pasividad y actividad son sólo condiciones meramente abstractas. Sobre el terreno, la condición objetiva de perceptibilidad rige en tanto que atención al sujeto cognoscente. Y al revés: la actividad autónoma del sujeto cognoscente es posible porque implica importantes dosis de receptividad por parte del objeto<sup>55</sup>: «No hay pues, de hecho, conocimiento de un objeto por un sujeto. Todo

---

53 W. Benjamin, OC, I/1, p. 55.

54 Años después, alrededor de la década de los veinte, Benjamin hablará sintomáticamente de *Denkbilder* (imágenes que piensan). Cfr. W. Benjamin, OC, IV/1, pp. 251-389.

55 Menninghaus insiste en que tal interpretación sólo es posible contra Novalis, autor que por otra parte goza de un enorme protagonismo en el trabajo de Benjamin de este periodo.

conocimiento es una conexión inmanente en lo absoluto, o si se quiere, en el sujeto»<sup>56</sup>. Benjamin ha dejado de pensar en una *exposición* del pensamiento romántico para pasar a *extraer* de él elementos para la elaboración de una teoría epistemo-crítica del conocimiento. La idea de una conexión inmanente en el absoluto comparece como eslabón de la preeminencia de la crítica. En 1919, año de últimos retoques y defensa del trabajo doctoral, Benjamin juzga ya caduco el sistema como método de conocimiento. De sus ruinas emerge la crítica como actividad y actitud elementales del nuevo pensamiento. En el libro sobre el Barroco encontramos este diagnóstico con plena nitidez. Allí presenta Benjamin el peligro del sistema, consistente en buscar un presunto *universalismo* a través de un *sincretismo* que crea poder atrapar la verdad en la tela de araña de los diversos conocimientos: «Si la filosofía, no en cuanto introducción mediatizadora, sino en cuanto exposición de la verdad, quiere conservar la ley de su forma, tiene que conceder la correspondiente importancia al ejercicio mismo de esta forma, pero no a su anticipación en el sistema»<sup>57</sup>.

Así, no puede extrañar que el nexo perdido de la teoría protorromántica del conocimiento con el título de la tesis —*El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*— sea el *arte*. Hemos visto hasta ahora cómo Benjamin trata de ganar para la teoría del conocimiento dos ideas bien precisas: (1) la necesidad de derogar la polarización sujeto/objeto mediante la teoría de la reflexión; y (2) la consideración de la infinitud y lo absoluto como *mediación de todo lo real*. Benjamin gira ahora hacia Schlegel para completar esta topografía de la reflexión citando el célebre fragmento 116 del *Athenäum*, en el que Schlegel prolonga la idea de la crítica de arte como conocimiento de los objetos en el medio de la reflexión. Dice allí Schlegel de su poesía que puede «flotar con la máxima libertad entre lo representado y lo

---

56 W. Benjamin, OC, I/1, p. 58.

57 W. Benjamin, OC, I/1, p. 224.

representante respecto de todo [...] interés, sobre las alas de la reflexión poética, potenciar una vez más esta reflexión y multiplicarla como en una serie infinita de espejos. [...] La esencia del sentimiento poético reside tal vez en que uno puede [...] conmoverse enteramente a partir de sí mismo»<sup>58</sup>. El poeta y su objeto son comprendidos por Benjamin como genuinos polos de la reflexión, aunque quepa pensar que Schlegel está hablando más bien de una suspensión entre lo representante y lo representado. Suspensión que plantearía sencillamente un hiato entre el autor y la obra y no tanto una estructura de autorreferencialidad en la inmanencia de la obra poética. De alguna manera, Benjamin parece alerta a esta posible contradicción interpretativa cuando se vuelve súbitamente hacia Novalis en busca de más apoyos textuales a su interpretación del arte como representante *in pectore* del medio de la reflexión: «La naturaleza engendra, el espíritu hace. *Il est beaucoup plus commode d'être fait que de se faire lui-même (sic!)*»<sup>59</sup>. «Es mucho más cómodo ser hecho que hacerse a sí mismo». Estas palabras de Novalis, en francés en el original, son integradas por Benjamin en el contexto de la potenciación de la crítica como conocimiento de los objetos, a la manera de la observación del objeto en la naturaleza. En el espacio natural rige un modelo por el cual las leyes se van imprimiendo paulatinamente en el objeto, esto es, se modifican una y otra vez en el espacio y el tiempo. Respecto de la obra de arte, la crítica sólo puede ser pensada como epistémicamente fértil en tanto que condición de posibilidad del *juicio*. Pese a la analogía con la naturaleza, la crítica desborda los límites de la observación porque su objeto [la obra de arte] es omniabarcante. El propio sujeto cognoscente es un producto artístico, en el sentido profundo de que también él se despliega *en* la reflexión. Se remite a ella. La operación crítica pasa, en consecuencia, por no atrofiar lo negativo del juicio al tiempo que se potencia lo positivo que le es

---

58 F. Schlegel, citado en W. Benjamin, OC, I/1, pp. 64-65.

59 Novalis, citado en W. Benjamin, OC, I/1, p. 66.

propio. La crítica de arte romántica se autocomprende positivamente como el «grado superior de consciencia» que proviene del objeto. La obra singular e inmanente es remitida a la infinitud del arte. Lo inabarcable no son por lo tanto el sujeto creador o la obra infinita, sino el arte como medio de la reflexión. En este sentido, romantizar-reflexionar-criticar no es otra cosa que el procedimiento por el cual «confiero a lo finito una apariencia infinita»<sup>60</sup>.

Esto afecta no sólo al crítico profesional, cree Benjamin. También rige para el lector verdadero, que se concibe ahora como *autor ampliado*. En su ensanchamiento del autor, el lector se convierte en miembro operativo de la masa crítica. Por su parte, el recensor no habrá sino de respetar este procedimiento. Su peculiar reflexividad le exige en cada recensión toda una *filosofía de las recensiones*. Es en este sentido que la reflexión es el *sentido* de la obra de arte. Reflexión que no enjuicia sino que consume la obra. *La crítica es el método de su consumación*.

Se trata, por analogía, de la misma idea que Benjamin expone a Florens Christian Rang en 1923 y que personalmente considero un complemento al «Prólogo epistemo-crítico» del libro sobre el Barroco. En una carta del nueve de diciembre de 1923, Benjamin declara que lo que le preocupa en ese momento es la relación de la obra de arte con la vida histórica. A este respecto, Benjamin reconoce que para él mismo era ya previsible que sus investigaciones negaran la existencia de la historia del arte como tal. Puede —argumenta Benjamin— que en la vida de los seres humanos la concatenación de acontecimientos no implique causalidad. Es más, la vida humana no existiría en absoluto sin categorías como muerte, decadencia o madurez. Pero la obra de arte no resiste este tratamiento: «en lo que a su

---

60 Novalis, citado en W. Benjamin, OC, I/1, p. 68.

esencia se refiere, es ahistórica»<sup>61</sup>. Una clave importante para comprender esta idea la ofrece Adorno en *Dialéctica negativa*, particularmente en su introducción y en el excuso sobre Hegel, en los que Adorno reconduce el esfuerzo metafísico de Benjamin. Sobre la base de que los polos de la filosofía son el arte y el juego, Adorno sostiene:

Frente al dominio total del método, la filosofía contiene, correctivamente, el momento del juego que la tradición de su cientifización querría extirpar [...] La filosofía es lo más serio de todo, pero tampoco es tan seria [...] la afinidad de la filosofía con el arte no autoriza a la primera a tomar préstamos del segundo, menos aún en virtud de las instituciones que los bárbaros toman por la prerrogativa del arte. Tampoco en el trabajo artístico caen éstas casi nunca aisladamente, como rayos desde lo alto. Han crecido junto con la ley formal de la obra; si se las quisiese preparar separadamente, se disolverían<sup>62</sup>.

En la carta a Rang existe una importante sintonía con el Adorno de la década de los sesenta. Benjamin considera que ubicar la obra de arte en la vida histórica, tal como hacemos con las personas en su posicionamiento respecto de otras generaciones, no nos conduce a su núcleo más íntimo: «La investigación sobre el arte contemporáneo siempre apunta a una mera historia de su materia o hacia una historia de la forma, para las cuales las obras de arte consisten sólo en ejemplos o, si cabe, modelos; no se plantea la cuestión de una historia de las obras de arte como tal»<sup>63</sup>. La relación genealógica entre las distintas generaciones en la historia de una nación vincula a los seres humanos en torno a algo que les es esencial.

---

61 W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, 2, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2000, p. 46. Se trata de la carta catalogada en esta edición con el número 126. En adelante, GB seguido de volumen.

62 Th. W. Adorno, OC, 6, p. 25

63 W. Benjamin, GB, 2, p. 46.



En este sentido, las obras de arte se parecen a los sistemas filosóficos: la historia de la filosofía sólo ha podido ser hasta el momento la historia de los dogmas, la historia de los filósofos —todavía menos interesante— o, finalmente, la historia de sus problemas. Así, puede ocurrir que la historia de la filosofía pierda el contacto con su extensión temporal y derive en una interpretación intensa, específica, ahistórica. Es probable, cree Benjamin, que *la verdadera historicidad de las obras de arte sólo pueda hallarse en la interpretación y no en la historia del arte*, «porque en la interpretación las relaciones entre las obras de arte se presentan como eternas aunque no sin relevancia histórica. O lo que es lo mismo, las mismas fuerzas que devienen explosiva y expansivamente temporales en el mundo de la revelación (y en esto consiste la historia) aparecen ahora concentradas en el mundo silencioso (el mundo de la naturaleza, la obra de arte)»<sup>64</sup>. La obra de arte se define como *nocturnidad* y como *modelo* de una naturaleza que ya no es ni escenario ni hogar para la praxis del hombre. Desde este punto de vista, la crítica de arte, en lo que la liga con la interpretación y la opone al resto de formas de apreciación del arte, es la *representación* de una idea [cuya intensiva infinitud permite caracterizarla como mónada]. La crítica de arte es ahora la *mortificación* de la obra de arte. No es la conciencia de su belleza, sino la *extracción del conocimiento que reside en ella*. La tarea de interpretar obras de arte consiste en congregar a la vida creatural en la idea. En tanto que mortificación, la crítica descompone la espacialidad de la obra y da cuenta de su historicidad y de su carácter *procesual*. Esto es, se sumerge en la lógica de su ser-producido.

Tomando de nuevo la referencia de Adorno, se diría que la obra de arte, por definición, transcurre en un presente continuo y transitorio: «La

---

64 W. Benjamin, GB, 2, pp. 46-47.

historia no es exterior a la obra»<sup>65</sup>. Por tanto, la tarea consiste en hacerse cargo de la historia en la obra de arte, de dar cuenta de la historia en la obra, y no de la obra en la historia: la filosofía benjaminiana del *origen*, siendo ésta última una categoría histórica y no lógica, nada tiene que ver con una indagación en la *génesis* de la obra. En palabras de Adorno: «Una filosofía que imitara al arte [...] se tacharía a sí misma. Postularía la pretensión de identidad: que su objeto se absorbiera en ella concediendo a su modo de proceder una supremacía a la que lo heterogéneo se acomoda a priori en cuanto material, mientras que justamente su relación con lo heterogéneo es temática para la filosofía [...] Quien tilda a la teoría de anacrónica obedece al topos de suprimir como anticuado lo que sigue doliendo como fracaso»<sup>66</sup>. La praxis sin teoría, como ocurre allá donde no hay crítica sino sistema, es ciega. Se ve sometida al arbitrio del poder sistemático. La independencia de la teoría y su revitalización han de ser, por tanto, en beneficio de una praxis todavía entendida aquí como *procedimiento crítico*.

Volviendo a la tesis doctoral de Benjamin, hay una idea que determina profundamente la potenciación por Benjamin de la crítica romántica. Dado que la «forma presentacional» (*Darstellungsform*) es en la teoría de la reflexión de Schlegel el camino (de la obra de arte) hacia la infinitud del medio de la reflexión, sólo en la crítica de arte encontraremos una forma de reflexión carente de sujeto (*ichfreie Reflexion*). ¿Qué significa esto? La consumación crítica de la obra de arte establece un sinfín de conexiones y de multiplicidades que hace de la crítica, más allá de toda deuda fichteana, un estadio netamente superior al de la intuición intelectual y el posicionamiento. La cifra romántica de la obra de arte —en el infinito medio de la reflexión— faculta a Benjamin para establecer toda una red de

---

65 Th. W. Adorno, texto de archivo citado en S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, Madrid, Siglo XXI, 1981, p. 102.

66 Th. W. Adorno, OC, 6, p. 140.

infinitas conexiones que ya no responden a las abstracciones categoriales de Fichte: las eternas progresión o regresión son sustituidas por intrincados lazos de sentido. En palabras del libro sobre el Barroco, la serialización deja paso a la estructura del mosaico. Por eso cuando describe la teoría de la reflexión de Schlegel y Novalis como una *infinitud llena de interconexiones*, Benjamin no está sino invocando su investigación sobre Hölderlin, el cual ya había previsto esta figura bajo la forma de un «unendlich (genau) zusammenhängen»<sup>67</sup>.

Esta red de interconexiones oblitera la figura de un Yo pleno de sentido, bien espacial bien temporalmente, y remite de nuevo a una constitutiva relación de reciprocidad entre *sujeto* (lo representante) y *objeto* (lo representado). Sobre la base de una subjetividad impotente para la regulación de todas las relaciones, Benjamin lee todavía más allá de la reciprocidad, si cabe, cuando insiste con Novalis en el carácter no originario de dicha subjetividad. El Yo es en este sentido algo siempre pendiente de construir, igual que *lo poetizado* holderliniano. Contra Schelling —que pudo pensar el Yo, la conciencia y la historia natural en tanto que elementos originariamente yuxtapuestos— Benjamin se suma al esfuerzo crítico de Novalis: el Yo no ostenta realmente esta clase de historia natural. Ni siquiera es un producto histórico tradicional. Es algo artístico. Es *obra*. Luego el Yo es objeto privilegiado de crítica en un medio de la reflexión en el que, como hemos visto, la forma del pensamiento no requiere de su participación activa. Reflexión-sin-sujeto equivale a decir para Benjamin que la crítica que emerge de esta teoría romántica es una teoría de la mortificación de la subjetividad como límite del pensamiento. La consumación/mortificación de la obra de arte en la crítica es también consumación del sujeto creador en

---

67 W. Benjamin, GS, I/1, p. 26.

el lector, en el receptor, en la vida de la obra, etc. Esto es, en la ampliación de su infinita red de conexiones.

La teoría del conocimiento de Benjamin es aquí, por tanto, concebida desde la traza romántica de un medio infinito de la reflexión que potencia la operación crítica, no el ámbito de la subjetividad. Potencia el conocimiento del objeto y no la omnipotencia del sujeto que sondea sus profundidades y que, en consecuencia, es a su vez sondeado hasta alcanzar el núcleo duro de la naturaleza o alguna otra suerte de contenido primigenio. Al contrario, la teoría romántica de la reflexión pone a Benjamin sobre el aviso de que las tradicionales divisiones epistémicas [sujeto/objeto, reflexión/intuición, intelección/sensación, etcétera] ya no responden a los designios de la crítica. 1914 ha terminado con ellas de tal manera que ya no sirven a nuestros propósitos *científicos*. Deben ser epistemo-críticamente abolidas. Así, el gesto del joven Benjamin no pasa tanto por una demolición sostenida de la filosofía de la conciencia como por una revisión del Romanticismo en clave inmanente. Al reto de la crítica (de arte) responden los románticos con un principio cardinal que se enfrenta al racionalismo dogmático de un Fichte tanto como al culto del genio creador. La voz *crítica inmanente* la proporciona Benjamin para dotar a la respuesta romántica de carga epistémica y filosófica.

La falta de sujeción del término *crítica inmanente* a la filosofía de un Schlegel o un Novalis se debe, en primer lugar, al carácter parcial de la lectura de Benjamin. Desde el principio se aprecia en la lectura del trabajo doctoral una intención crítica que sobrepasa los límites de un proyecto académico estandarizado. Incluso las fuentes que Benjamin maneja son limitadas para su época. El interés radica, de nuevo, en la fundamentación de la actividad crítica reelaborada ahora como crítica inmanente.

Los dos sentidos básicos del adjetivo *inmanente*<sup>68</sup> son: (1) *intrínseco* o *inherente* cuando se refiere a la primacía de lo estético en la crítica romántica y a la prioridad de las cualidades propias del objeto artístico. En este sentido, *inmanente* implica también corrección de la actividad del sujeto que crea o juzga a la manera tradicional, esto es, produciendo material estético *ex novo*. Por el contrario, Schlegel habría dotado ya a su espinoso sujeto de la mera virtualidad de proyectar las leyes del Espíritu sobre los objetos. (2) *Inmanente* significa asimismo «propensión individual» por oposición a las propiedades generales de los objetos:

La crítica comprende a lo prosaico por tanto en sus dos significados: por su forma de expresión en el que es propio suyo, tal como se expresa en el discurso carente de ataduras; y en el impropio suyo por su objeto, que queda constituido en la consistencia eternamente sobria de la obra. Y en cuanto proceso, tanto como en cuanto producto, esta crítica es necesaria función de la obra clásica<sup>69</sup>.

La inmanencia parece salvaguardar, en la lectura de Benjamin, la pretensión de objetividad de la crítica de arte romántica que la reflexión sobre su estructura exige. La proyección del Espíritu sobre la obra parece respetar, en consecuencia, alguna clase de *legaliformidad* [contra el fragmento 116, incluso]. Como veremos más adelante, no era otro el proyecto que Benjamin se proponía en su conocido trabajo «Sobre el programa de la filosofía venidera» (1917), en el que, dos años antes del trabajo sobre el Romanticismo, podía leerse ya que «la tarea de la futura teoría del conocimiento, en lo que hace al conocimiento, es encontrar la esfera de total neutralidad en relación con los conceptos de objeto y de sujeto; o, en otras

---

68 Cfr. J. McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Londres, Cornell University Press, 1993, pp. 89-91.

69 W. Benjamin, OC, I/1, p. 108.

palabras: buscar la esfera autónoma propia del conocimiento en que este concepto ya no se refiera en modo alguno a la relación entre dos entidades metafísicas»<sup>70</sup>.

Décadas después, Benjamin desarrollará su propia concepción de la neutralidad epistemológica a través de la noción de *aura* («Pequeña historia de la fotografía», 1931). El aura se comporta, en lo que al conocimiento se refiere, de tal manera que ha de devolver la mirada que el espectador y el comprador le dedican. También en este ámbito es epistemológicamente absurdo pensar la relación sujeto-objeto en términos tradicionales. El aura, por mor de su característica sensibilidad para lo heterogéneo, deja en el momento de su caída un enorme campo abierto: el campo del acercamiento de las cosas a uno mismo (y a las masas) a través de la reproducción. Pero, a efectos de la teoría del conocimiento, la pérdida del aura no trae consigo conocimiento, sino comercialización: «Pues la situación, nos dice Brecht, “se complica tanto de este modo que la simple 'descripción de la realidad' ya apenas dice algo sobre esa realidad»<sup>71</sup>. Nada que ver con aquél delicado empirismo del que hablara Goethe, por el cual éste se vuelve idéntico al objeto, convirtiéndose así en teoría<sup>72</sup>. La crítica romántica, como hemos visto, pasa por la proyección espiritual sobre el objeto y por la extracción de su contenido implícito. Es de esta manera que Benjamin retoma el pulso romántico: la crítica estimula la reflexión de la obra, el conocimiento de sí misma, como si el crítico le atribuyese una importante carga de subjetividad para declarar ulteriormente «absurda» la distinción animado/inanimado. La crítica de arte tiene, en definitiva, la textura de un *experimento* con la obra.

«Decir algo sobre la realidad» implica para Benjamin concebir los pares de la tradicional teoría del conocimiento como meros momentos de un

---

70 W. Benjamin, OC, II/1, p. 167.

71 W. Benjamin, OC, II/1, p. 401.

72 J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, n° 565, citado en W. Benjamin, OC, II/1, p. 397.

proceso, como entidades al límite de su significación dialéctica. En 1919, sólo la teoría romántica de la reflexión podía ofrecerle una doctrina tal que el crítico se convirtiera en *médium* de la obra, en ocasión para el desenvolvimiento de su propia reflexión como obra de arte. El medio de la reflexión se convierte en un punto neutral, en la esfera autónoma que Benjamin reclamaba en su ensayo sobre la filosofía venidera. Ante semejante propuesta hablará Benjamin de *objetividad romántica*. Su referente polémico, naturalmente, es la subjetividad exacerbada del propio Romanticismo. Toda la investigación sobre los principios de la crítica se mueve continuamente en esta polaridad: máxima objetividad/profunda inmersión en el sujeto, siempre con prioridad epistémica del primero. Sus primeros pasos hacia la epistemo-crítica tienen la forma de «la antítesis del concepto de persona del existencialismo»; a pesar de su individualización aparente, el sujeto de conocimiento, el crítico, es «apenas persona, sino escenario del movimiento del contenido que corriendo por él le apremia a hablar»<sup>73</sup>.

La obra de arte reacciona ante la crítica definitiva disolviéndose en el medio de la reflexión. De alguna manera, la obra de arte, en tanto que eternamente incompleta, se reconcilia con lo incondicional que hay en ella, valga el postulado romántico, *mediante su propia destrucción*. Por eso el crítico era concebido como consumidor o, más explícitamente en la carta a Rang, como mortificador. He aquí la gran antinomia del procedimiento crítico inmanente: *la exposición del contenido implícito en la obra exige su propia ruina*. Benjamin sólo desplegará esta estructura crítico-antinómica en la teoría de la alegoría que cierra su libro sobre el Barroco. Llegados a ese punto podremos exponer la distancia real de Benjamin con los románticos. Hasta entonces, lo importante es tomar en consideración aquellos elementos de *modernidad* que

---

73 Th. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 62.

Benjamin cifró en su vindicación de la figura de la *crítica* efectuada por Schlegel y Novalis

### 1.2. *La teoría protorromántica del arte y el ideal de Goethe*<sup>74</sup>

La tesis doctoral de Benjamin concluye con un capítulo imprevisto, titulado «La teoría protorromántica del arte y Goethe», que nos permitirá acceder paulatinamente a la segunda parte de la trilogía epistemológica de Benjamin, que cifraré en el ensayo «*Las afinidades electivas* de Goethe» (escrito alrededor de 1921/22, publicado en dos partes a partir de 1924). La lógica del capítulo sobre Goethe se debe a una máxima dialéctica que Benjamin tuvo siempre a bien seguir y que consistiría en superar lo difícil sólo por medio de su acumulación<sup>75</sup>.

En una carta [del cuatro de mayo de 1919 a Ernst Schoen] Benjamin se refiere a este capítulo con el sobrenombre de «epílogo esotérico», y dice al respecto que está dedicado a aquellos a los que realmente su trabajo se dirigía, entre ellos F. Ch. Rang. Benjamin se refiere a él como «su legado»<sup>76</sup>. La intención del capítulo, por el contrario, no parece demasiado esotérica. Se trata de una comparación de las teorías del romanticismo temprano con la teoría del arte de Goethe en la que, de forma nítida, Benjamin busca

---

<sup>74</sup> Para todo lo anterior y para este apartado en particular, véanse los trabajos de K. H. Bohrer, *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1989, p. 8 y siguientes, así como U. Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Würzburg, Neumann, 1989, p. 91 y siguientes. Existe una interesante aportación del propio Uwe Steiner en nuestra lengua que me ha resultado de enorme utilidad: U. Steiner, «Walter Benjamin: arte, religión y política en el abordaje crítico del Romanticismo», en D. Finkelde, E. Webels y otros (eds.), *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México, UNAM-Universidad Iberoamericana-Goethe Institut, 2007, pp. 91-119.

<sup>75</sup> W. Benjamin a G. Karplus (19-20 de abril de 1933), en GB, 4, p. 186.

<sup>76</sup> W. Benjamin, GB, 2, p. 26.



distanciarse de ambas soluciones desde el reconocimiento de que es en su contraste donde se puede leer la verdadera naturaleza del problema que interesa al crítico: la relación entre la *idea* y el *ideal* de la obra de arte. O, en otras palabras, la cuestión de la *criticabilidad* de la obra de arte [con Goethe, la cuestión de su *incriticabilidad*]. Allí Benjamin desarrolla el diagnóstico de que los argumentos con los que los románticos fundamentaron su convicción acerca de la absoluta criticabilidad de la obra de arte no podrían hoy satisfacer a nadie. El interrogante sigue vigente, pero sus soluciones no nos valen. El propio Benjamin lo ve claro, diez años después de la redacción del capítulo sobre Goethe, en una reseña del libro de Max Kommerell sobre el poeta como agente de vanguardia [*Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, 1928], que Benjamin pondera —si bien de manera muy matizada— precisamente por «dejar obrar al poeta»:

[El Romanticismo] se encuentra también en el origen del desarrollo filosófico y crítico que surge hoy en día en contra de esta obra. Visto desde el punto de vista de la estrategia, relegarlo a un segundo plano no es tarea inútil; menos aún es sospechosa. Niega desde los orígenes de su propia actitud las fuerzas que lo recubren desde su centro. [...] Cualquier consideración dialéctica de la obra de George colocaría al Romanticismo en el centro, cualquier consideración sobre su heroísmo y ortodoxia no puede hacer nada mejor que mostrarlo como lo más vano posible<sup>77</sup>.

De igual manera que en su trabajo de 1919 oponía el romanticismo temprano a Goethe para mostrar el quid del problema de la crítica, Benjamin opone al clasicismo de Kommerell la necesidad (¿romántica?) de la crítica.: todo tiempo requiere de una forma de la crítica y el suyo no la posee.

---

77 W. Benjamin, GS, III, p. 253.

Si la filosofía del arte de Schlegel y Novalis se resume en el intento de fundamentar la crítica, entonces la teoría de Goethe —a los ojos de Benjamin— consiste en respaldar la intuición de su condición de impermeable a la crítica. La clave radica en que los románticos conciben el arte desde la perspectiva de su *idea*, idea que expresa tanto la infinitud del arte (como *médium*) como su unidad (en la infinitud). La primera consecuencia de esta visión es el déficit romántico de un *ideal* de arte, que su solapamiento con otras esferas (de la reflexión), tales como la moralidad o la religión, habrían de paliar. Esto equivale a decir que el arte no posee ningún contenido propio *a priori*. Por el contrario, Goethe sí concibe un ideal del arte, un arquetipo, y lo sitúa en su contenido. Su ideal es el ideal griego de las musas. El arte es para él, en consecuencia, *lo musaico*, y sólo por aproximación a dicho contenido puede la obra de arte hallar tendencialmente sus contenidos puros. Los posee sólo en absoluta diferencia con su ideal intuitivo; ideal que para Goethe ya está allí cuando el arte comienza, «en aquella esfera del arte en la que éste no es creación, sino naturaleza. Aprehender la idea de la naturaleza y con ello hacerla apta para el arquetipo de la naturaleza (para el contenido puro) fue en último término el afán de Goethe en la indagación de los fenómenos originarios»<sup>78</sup>.

Así, la facultad mimética del artista se entiende como imitación ideal de la naturaleza misma, y no de la verdad de la naturaleza. Este reproche acompaña a Goethe durante todo el capítulo, de tal manera que Benjamin hace reposar su argumentario sobre la paradoja de la intuición, a saber, que lo representado sólo pueda ser visto en la obra. El problema de la profunda identidad de la *verdadera naturaleza* y la *naturaleza realmente existente* se resolvería paradójicamente de tal manera que «sólo en el arte, pero no en la naturaleza del mundo, resultaría visible miméticamente la naturaleza verdadera [...]

---

78 W. Benjamin, OC, I/1, p. 111.

protofenoménica, mientras que en la naturaleza del mundo estaría ciertamente presente pero oculta (estaría oscurecida por el fenómeno)»<sup>79</sup>. La obra de arte como tal se presenta en la teoría de Goethe como algo extraordinariamente contingente y heterónimo respecto de su ideal platónico. No se entiende a Goethe sin la dicotomía mundo de la obra/mundo de los arquetipos, dualidad en la que no cabe, al menos en este estadio del problema, mediación satisfactoria alguna.

Todo el Romanticismo temprano es concebido por Benjamin como respuesta a esta posibilidad: su afán es, como hemos visto, el de conciliar lo condicionado (la obra) con lo incondicionado (el medio de la reflexión). La protesta contra el dualismo estético de Goethe pasa naturalmente por negar la validez de los arquetipos, del tipo ideal griego. De ahí la célebre provocación de Novalis: «Los antiguos son al mismo tiempo productos del futuro y del pasado»<sup>80</sup>.

En el fragor de la disputa por la idea y el ideal del arte, Benjamin cierra su tesis doctoral no sin ambigüedad. Para él, ni los románticos ni Goethe resolvieron esta cuestión de la manera adecuada. Goethe tampoco fue capaz de cerrar satisfactoriamente la cuestión de la forma artística porque, si bien tuvo claro que el contenido de la obra de arte había de ser pensado *musaicamente*, no pudo ir más allá de la concepción de la forma como estilo, esto es, como forma tipificadora o, en otras palabras, como ideal regulativo. Justo lo que los románticos no podían aceptar, claro está: un horizonte normativo para la obra de arte. Belleza y norma son incompatibles entre sí. La tesis de Benjamin, como si el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe estuviese ya cerrado en su cabeza, termina con una vindicación en tono menor de la producción de Schlegel: «[...] él no deseaba ser poeta en el sentido de productor de obras. La absolutización de la obra creada, el

---

79 W. Benjamin, OC, I/1, p. 112.

80 Novalis, citado en W. Benjamin, OC, I/1, p. 115.

procedimiento crítico, era para él sin duda lo supremo. Esto puede ilustrarse, con una imagen, como generación del deslumbramiento en la obra; este deslumbramiento —la luz sobria— provoca la extinción de la pluralidad de las obras. Es la idea»<sup>81</sup>. Este cierre en falso da a entender que el trabajo del crítico no ha hecho sino comenzar. Que Benjamin se refiriese a su análisis de *Las afinidades electivas* como un caso de «crítica ejemplar» es sólo una muestra.

Sí resulta más fácilmente identificable la intención negativa de Benjamin en la elección del cierre. Se trata de preservar las fuerzas del Romanticismo de dos frentes que lo amenazan desde lejos: la *Lebensphilosophie*, por una parte y el idealismo ortodoxo, por la otra. Lo que Benjamin aprendió durante la redacción de su tesis doctoral —lo digo con palabras de Novalis— fue que no podía haber arquetipos «que caigan del cielo» y que, en definitiva, es en los vericuetos de la relación entre verdad e historia, naturaleza y verdad y, por último, naturaleza e historia, por donde habrá de discurrir el grueso de su pensamiento<sup>82</sup>. Más específicamente, el núcleo de su teoría del conocimiento.

---

81 W. Benjamin, OC, I/1, p. 118. Traducción modificada.

82 Dejo de lado, al menos por el momento, la cuestión del progreso y el *tiempo consumado* de los románticos, que Benjamin trata tangencialmente y que nos emplazaría, demasiado pronto, al problema del mesianismo romántico. Benjamin apenas se limita a alertar de los peligros de malinterpretar nociones como poesía universal, entendida ésta como punto de llegada del carácter disolvente de la obra de arte por el crítico. No se trata aquí de una infinitud vacía del tiempo. Más bien de un tiempo cualitativo; de otra esfera, por analogía, del *médium* de la reflexión. Si al parecido de familia con el lenguaje del Benjamin de las tesis «Sobre el concepto de historia» (1940) le añadimos una nota en la que Benjamin afirma que la tarea romántica no es la de progresar-en-el-vacío [esto es, no consiste en poetizar-cada-vez-mejor sino en desplegar e intensificar las formas poéticas], y que todo esto «se sigue del mesianismo romántico», entonces la polémica está servida. Cfr. W. Benjamin, OC, I/1, nota 90, p. 91.

## 2. Las (polémicas) afinidades electivas de Benjamin y Goethe

Benjamin redacta su ensayo sobre Goethe poco después de la redacción de su tesis doctoral, pero existen diferencias entre ambos trabajos. El procedimiento de Benjamin en sus trabajos de los años veinte pone en juego buena parte de los elementos que en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* se presentaban como genuinamente críticos. Benjamin parte de elementos formales de la novela de Goethe —de sus propiedades formales intrínsecas— con vistas a desvelar sus motivos relevantes. Se trata, de hecho, del único trabajo extenso de Benjamin sobre una obra literaria específica. Al mismo tiempo, Benjamin prosigue con su particular crítica inmanente de la crítica romántica y sus presuntos seguidores. En el caso del ensayo de 1924 se trata del *vitalismo moderno* que, en última instancia, trataría de conjurar la obra de arte en la vida del artista.

En palabras de Benjamin, no se trata en este ensayo de hacer un comentario, sino de llevar a cabo una crítica: «La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte, y en cambio el comentario su contenido objetivo. La relación entre ambos la determina aquella ley fundamental de la escritura según la cual el contenido de verdad de una obra, cuanto más significativa sea ésta, tanto más discreta e íntimamente ligado se encuentra a su contenido objetivo»<sup>83</sup>. La dicotomía contenido de verdad/contenido objetivo es por tanto el suelo del ensayo. La relación entre ambos es estrictamente dialéctica, dado que de su intimidad o lejanía depende la post-historia de la obra; esto es, la recepción de la obra, su historización efectiva a través del acceso del lector a la misma. A lo largo de la obra —tránsito que Benjamin denota como duración (*Dauer*), esto es, como intrahistoria— el contenido de verdad puede despuntar, o no, al tiempo que su contenido

---

83 W. Benjamin, OC, I/1, p. 125.

objetivo se evapora. La obra pone al límite al mundo circundante porque sus *realia* toman cuerpo en ella en proporción inversa a su presencia en el mundo. De alguna manera, Benjamin está planteando una historia natural de los contenidos de la obra que presuponga su inexorable historicidad estética y sociopolítica. Declive que, pese a seguir permitiendo el acceso al contenido de verdad, no exime al crítico de aprovechar los recursos del comentarista. El crítico debe empezar con la lectura del comentario:

Y de ahí surge de pronto un criterio inapreciable de su juicio: sólo ahora puede plantear la pregunta crítica fundamental acerca de si la apariencia del contenido de verdad se debe al contenido objetivo o la vida del contenido objetivo al contenido de verdad. Pues al separarse éstos en la obra, deciden sobre su inmortalidad. En este sentido, la historia de las obras prepara su crítica, y por eso mismo incrementa su fuerza la distancia histórica<sup>84</sup>.

La distancia histórica es un factor de iluminación de la obra desde dentro; es la primera de sus condiciones de posibilidad. Es precisamente esta distancia histórica la que permite a Benjamin, en el caso concreto de la figura del matrimonio en *Las afinidades electivas* de Goethe, retomar la novela más allá de su interpretación tradicional, a saber, aquella que asigna a Goethe el papel de defensor de los vínculos sociales y el lazo matrimonial, sin los cuales vendrán tiempos fatales para el tejido social.

Benjamin lee en Goethe un aviso sobre las terribles consecuencias que la decadencia de las relaciones amorosas conlleva: la inserción en una red de relaciones obsesivo-compulsivas, la fe en el destino y el aislamiento de la vida en el mito. Estos son los *objetos* de la novela. En una expresión ceñida, se trata de las *fuerzas míticas del matrimonio*, por oposición al matrimonio-en-sí como fuerza ética o jurídica. Fuerzas que sólo la crítica puede extraer del

---

84 W. Benjamin, OC, I/1, p. 126.

interior de la novela: «Si, a modo de símil, se quiere ver la obra en crecimiento como una hoguera en llamas, el comentarista se halla ante ella como un químico, el crítico como un alquimista. Mientras que para el primero sólo la madera y la ceniza resultan objeto de su análisis, para el segundo únicamente la llama misma contiene un enigma: el de lo vivo. Así, el crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo sido y la liviana ceniza de lo vivido»<sup>85</sup>

Las implicaciones epistemológicas del ensayo pasan por la puesta en escena de los recursos de la crítica romántica, ahora en una particular versión benjaminiana. En primer lugar, la identificación del contenido material de la obra en el primer sentido del adjetivo *inmanente* que hemos señalado antes, a saber, la prioridad de las cualidades propias del objeto. Lo que Benjamin añade ahora es la importancia de la duración y de la distancia histórica. La idea de que la historia de las obras prepara su crítica quiere expresar que la inmanencia no es ajena a lo histórico, al devenir y a la distancia; y que, en consecuencia, la crítica sólo puede ser tal si se hace cargo de la transitoriedad constitutiva de su objeto. La intimidad o lejanía del contenido objetivo de la obra respecto de su contenido de verdad radica en esta condición efímera. Por eso puede emerger un contenido objetivo de la obra cuando otro se apaga históricamente, y viceversa. Una teoría crítica de la obra de arte que aspirara a localizar arquetipos o normas para enjuiciar la obra apenas rozaría su contenido objetivo; a este respecto, qué decir de su contenido de verdad, que quedaría siempre más allá de los aguzados ojos del mejor de los críticos

Benjamin parece estar acumulando evidencias para la defensa de su proyecto crítico. Pero con la imagen de la llama, la madera y la ceniza, también está apuntando también a otro lugar, a saber, el segundo sentido del

---

85 W. Benjamin, OC, I/1, p. 126.

adjetivo *inmanente* que hemos descrito antes [la inmanencia como sostén de las pretensiones románticas de objetividad]. Más allá de las propiedades generales de los objetos [su convertirse en cenizas], queda la llama como legítimo enigma. La llama, que es el objeto privilegiado de la crítica, es una figura de la relación entre (a) el impulso crítico [aquí sí, de inspiración romántica] y (b) la composición química del objeto material de su interés [intrínsecamente compatible con la crítica]. Benjamin apuesta de nuevo, contra Goethe, por la absoluta criticabilidad de la obra de arte. Al mismo tiempo, prepara al lector para una prolija discusión y comentario del material de la novela. La distancia histórica con el tiempo de Goethe faculta al crítico para afrontar el extrañamiento del contenido material de la obra de su contenido de verdad. Que tal relación sea ciertamente de *extrañamiento* abre el camino de la crítica, y dicho extrañamiento sólo puede ser resultado de procesos históricos de decaimiento. El secreto de la obra, su contenido de verdad, sus *realia*, sólo podrían pensarse como inmutables si, de hecho, no estuviesen insertos en el transitorio contenido material de la obra. La crítica genuina de la obra es ya la filosofía de su historia.

Y por su parte, el contenido objetivo sólo sale a la luz con la contemplación filosófica; esto es, permanece oculto tanto para la *ratio* kantiana [que define el matrimonio como algo moralmente deducible de la mutua y vitalicia posesión de las propiedades sexuales de los cónyuges y que, previsiblemente, sólo puede desembocar en una fenomenología de su abyección<sup>86</sup>] como para cualesquiera formas de sentimentalismo. Benjamin opone a Kant, en este preciso sentido, que «respecto a la cosa, su contenido nunca se comporta deductivamente, sino que debe ser considerado como el sello que la representa»<sup>87</sup>.

---

86 I. Kant, Ak. VI, pp. 278-279. Cito la traducción de A. Cortina y J. Conill Sancho, *Metafísica de las costumbres*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 98.

87 W. Benjamin, OC, I/1, p. 128.



Los avances epistemo-críticos de Benjamin respecto a *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* son, en resumen, de dos tipos. En primer lugar, la introducción de una mayor atención al mundo de las apariencias de la obra. En dos sentidos: (1) explicitación de la necesidad del comentario para acometer la tarea crítica; y (2) mayor atención filosófica a las condiciones materiales de la obra respecto de su contenido de verdad. La proyección por Benjamin de una filosofía de la historia material de la obra le permite abolir la pesantez del comentario y abrir simultáneamente una nueva concepción del material estético. Desde este punto de vista, la obra consiste en una *vida natural*. Está sometida a los imperativos de la recepción por sus contemporáneos y a la presión social y política propia de cada «edad» de su recepción. Pero más que de devaluar la obra, esto no hace sino desplegarla en toda su inmanencia, cuestionando al mismo tiempo las modalidades de subjetividad que, idealistamente, *se* posicionan en el mundo y proporcionan así las condiciones de posibilidad de «todo lo demás», lo «ponen». La obra se emancipa por ser transitoria, por no haber superado los estragos del tiempo, por haber sido cancelada, por haber envejecido mal y, en definitiva, por todos los resortes que la mala crítica de arte aplica a sus objetos pasados. Se emancipa en tanto que lado presuntamente débil del procedimiento crítico. La mirada del crítico procede a la igualación de la obra con su par metafísico [el Yo creador] y otorga a la esfera de neutralidad —que, recordemos, Benjamin buscaba en la teoría romántica del *médium* de la reflexión— una historicidad inmanente de la que no dispone la periodización clásica de la teoría de Goethe. No es la historia de las formas-estilos la que preocupa a Benjamin. Se trata de la historia de las cosas; de la adopción necesaria de una figura de la crítica que al *mortificar* la obra no ejerza violencia sobre ella. Más bien, el crítico se hace cargo de la transitoriedad de la composición histórico-química del objeto artístico y, por extensión, como veremos, de todas las demás configuraciones lingüísticas, sociales y culturales efectivas.

Por tanto, la verdad del objeto no es *plural* en el sentido espacialmente débil del *pluralismo de unidades de sentido*, o en su vertiente relativista, por la multiplicidad irreductible de juicios sobre el objeto artístico, sino en un sentido estrictamente transversal del término. Hasta el punto de que Benjamin concibe la transitoriedad del contenido objetivo como garantía de la posibilidad del acceso crítico al contenido de verdad de la obra. Esto, naturalmente, reclama del crítico un conocimiento profundo de las circunstancias sociales y políticas del proceso de creación de la obra. El contenido objetivo de la obra es condición de posibilidad, tanto como de imposibilidad, del «desvelamiento del velo» del contenido de verdad de la obra. Las apariencias se enmarañan con el contenido de verdad de tal manera que el velo no puede ser tanto levantado como destruido críticamente. En el caso de *Las afinidades electivas*, el velo lo ponen la moralidad y la religión; así, Benjamin dice respecto de la naturaleza de los personajes de la obra y de su enjuiciamiento:

Los hombres mismos se verán forzados a atestiguar el poder de la naturaleza, pues en ninguna parte se han desprendido de él. Por lo que a ellos respecta, esto es lo que constituye la fundamentación particular de aquel conocimiento más general según el cual los personajes de una obra jamás pueden verse sometidos a enjuiciamiento moral. Y ciertamente no porque éste, como el de los hombres, exceda a toda intelección humana. Más bien, los fundamentos de tal enjuiciamiento prohíben de manera incontestable su referencia a los personajes. La filosofía moral ha de demostrar estrictamente que la persona ficticia siempre es demasiado pobre o demasiado rica para someterse al juicio moral. Éste sólo es aplicable a los seres humanos. Lo que distingue a éstos de los personajes de la novela es que los últimos están cautivos por completo del poder de la naturaleza. Lo que se impone no es juzgarlos moralmente, sino comprender moralmente lo que sucede<sup>88</sup>.

---

88 W. Benjamin, OC, I/1, p. 135.

«Comprender moralmente lo que sucede» en la novela de Goethe implica desnaturalizar a los personajes de la obra, no permitir que, en su interior, aparezcan como naturaleza inmutable. *En* la novela pasan tantas cosas como cosas le suceden *a* la novela. Sobre ella tiene un influjo enorme el simbolismo de la catástrofe.

El segundo tipo de avance de Benjamin pasa por su novedoso desarrollo de una *teoría de la belleza*<sup>89</sup> de la que —como hemos visto en el primer apartado— los románticos tempranos no disponían. Esta teoría de la belleza, que es dispuesta por Benjamin como teoría de la apariencia, remite de nuevo a las figuras del velo y el misterio: «Así, en toda belleza presente en el arte aún sigue viviendo la apariencia, aquel rozar la vida y aun lindar con ella, porque sin duda careciendo de ella la belleza del arte es imposible, por más que nunca abarque lo que es la esencia de ésta. Antes bien, esta esencia nos remite aún más hondamente a lo que en la obra de arte se puede designar [...]»<sup>90</sup>. Benjamin parece ceñirse a lo dicho hasta ahora. La verdad y el contenido objetivo, la belleza y la apariencia, remiten la una a la otra. Pero prosigue y, a propósito de lo bello y lo aparente, sanciona una *estética de lo velado*: «Pues ésta [la apariencia, EMZ] le pertenece [a lo bello, EMZ] como el velo, y en cuanto ley esencial de la belleza se nos muestra en que ésta sólo aparece como tal en lo velado. La belleza por tanto nunca es, tal como predicen los filosofemas banales, ella misma apariencia». La belleza, contra el dictum de Solger<sup>91</sup>, no es la verdad devenida *apariencia*, hecho finito o teorema de la existencia. Benjamin considera esta tesis una muestra de «barbarie filosófica».

La apariencia bella es el velo que recubre aquello que permanece más velado todavía. Lo bello —he aquí la innovación de Benjamin respecto del

---

89 Cfr. J. McCole, op. cit., p. 121.

90 W. Benjamin, OC, I/1, p. 208.

91 Cfr. K. W. F. Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlín, Wiegandt & Grieben, 1907, p. 408. Existe edición digital en la Biblioteca de University of Toronto.

romanticismo temprano— es el objeto en su estar velado. No consiste ni en el velo [que es mera apariencia (*Schein*)] ni en el objeto velado. La crítica de arte es precisamente aquella teoría del desvelamiento que se sostiene sobre la condición de *indesvelabilidad* de su objeto. El objeto de la crítica, a modo de trasunto de la figura de la *llama*, es el misterio. Y su conocimiento, en tanto que crítica de arte, es el conocimiento *del y en* el velo. ¿A qué objeto sino le sería propia la figura del velo si no a uno misterioso?, parece argumentar Benjamin. No por causalidad, Benjamin cifra en las fuerzas míticas de la novela de Goethe un enorme secreto. El *mito* persiste intuitivamente en su ser *arcano*.

Dos conclusiones preliminares pueden ser extraídas de esta reflexión. Por una parte, Benjamin ha avanzado mucho en la tarea que se había impuesto a sí mismo desde el *motto* a su tesis doctoral<sup>92</sup> [¡que recordemos era una cita de Goethe!]:

Sobre todo [...] el analista debería investigar, o más bien dirigir su atención a si él mismo tiene realmente que ver con una misteriosa síntesis o a si aquello de que se ocupa es sólo una agregación, una yuxtaposición, [...] o a cómo todo esto podría ser modificado.

Y por la otra, desde el reconocimiento de la necesidad de proseguir con esta tarea, Benjamin ha fijado de forma sustancial el campo semántico de su trabajo: naturaleza, mito, historia y obra son incorporados de manera inequívoca al núcleo de un pensamiento que emancipado del referente polémico de la doctrina protorromántica y de la referencia (no menos polémica) a Goethe. Benjamin camina solo. Su próximo objetivo será lo inexpresivo (*das Ausdruckslose*), o de «cómo todo esto podría ser modificado».

---

92 J. W. Goethe, citado en W. Benjamin, OC, I/1, p. 11.

### 2.1. Políticas de lo *inexpresivo* (I): Goethe, Hölderlin, Benjamin

La cuestión de lo *inexpresivo* procede, en la obra de Benjamin, del artículo sobre dos poemas de Hölderlin al que nos referíamos en el primer apartado. Allí Benjamin piensa en la idea de lo poetizado (*das Gedichtete*) en clave epistémica; como envoltorio o recipiente del contenido de verdad del poema. Lo poetizado por Hölderlin es el extrañamiento del poeta, la rigidez apocada del ser humano en la muerte (*Blödigkeit*) y el peligro que afecta al mundo y al individuo cuando éste se entrega con coraje (*Mut*). Estos tres elementos conforman su contenido de verdad o, con Goethe, su *Wahrheitsgehalt*<sup>93</sup>.

Benjamin discute el carácter de *actividad* de la crítica de arte en el marco del formalismo objetivo de los protorrománticos y lo distingue claramente de la praxis poética de Hölderlin; cifra en la tensión entre la sobriedad occidental y el *páthos* griego los polos entre los que oscila la obra de Hölderlin, el cuerpo de su producción poética. En este campo de fuerzas reside la objetividad de su reflexión, que se manifiesta a su vez en la figura del «imperativo de creatividad». Éste impide la plasmación directa de la vida en el poema:

---

93 Para esta cuestión me parece insuperable el artículo de Th. W. Adorno «Parataxis. Sobre la poesía tardía de Hölderlin», en Th. W. Adorno, OC, 11, pp. 429-474. Nótese que está dedicado a Peter Szondi, uno de los lectores más competentes de Benjamin junto con el propio Adorno. También, W. Menninghaus, «Das Ausdruckslose. Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene», en Uwe Steiner (ed.), *Walter Benjamin (1892-1940) zum 100. Geburtstag*, Berna, 1992, pp. 33-76; y S. Weigel, «La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en “Las afinidades electivas’ de Goethe” de Walter Benjamin», en *Acta Poetica* n° 28, 2007, pp. 173-203. No menos interesante es el libro de B. Hanssen, *Walter Benjamin’s other history*, Londres, University of California Press, 2000, pp. 108-126. Del propio Hölderlin he consultado sus *Gesammelte Werke* en un solo volumen, Berlín, Fischer, 2008, así como la versión española de sus *Ensayos*, edición de Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 2006. Por último, véase el trabajo de P. Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, Barcelona, Destino, 1978.

[...] la vida es, en general, lo poetizado del poema; pero cuanto más directamente intenta el poeta ir trasladando a la unidad artística la unidad vital, tanto más se revela un chapucero. Estamos sin embargo acostumbrados a ver diariamente defendida (o incluso exigida) esta chapuza como “sentimiento inmediato de la vida”, “cordialidad” y “sensibilidad”<sup>94</sup>.

Si cada poema, cada obra de arte, tiene una razón de ser, la de Hölderlin es la consumación de los extremos: Grecia y Alemania, Antigüedad y Modernidad. De esta constelación emerge la figura de lo *inexpresivo*. Su preámbulo son el silencio del poeta ante la imposibilidad de completar la obra y el silencio del héroe ante la muerte: el poeta no ha de temer a la muerte porque, en tanto que vive en el centro de todas las relaciones, se ha convertido en héroe: «En la muerte, la muerte que es su mundo, se encuentran pues unificadas todas las relaciones conocidas»<sup>95</sup>. Con ello el poeta se vuelve figura liminar con la vida. Se sumerge en la naturaleza olímpicamente silenciosa del mito, el lugar donde impera la rigidez inexpresiva (*sprachlose Starre*), y asume que el poder de decisión, la facultad de cambiar las cosas, quedan más allá del poeta. Esta es la primera determinación de *Dichtermut*, cree Benjamin. Primero era el coraje ante el destino, más tarde la muerte como plexo poético. En todo caso, incluso si el poema vive en lo griego, dominado por sus formas y su mitología, la configuración griega no puede mostrarse de manera pura. La indeterminación de la escritura de Hölderlin enturbia la reverencia al canon clásico.

La definición de lo *inexpresivo* la encontramos, sin embargo, en el ensayo largo sobre Goethe. A propósito de la vida de la obra de arte, que debe de alguna manera convivir con la mera apariencia, Benjamin afirma que «lo que le pone término a tal apariencia, detiene el movimiento y corta la

---

94 W. Benjamin, OC, II/1, p. 110.

95 W. Benjamin, OC, II/1, p. 128.

palabra a la armonía es lo inexpresivo. Aquella vida funda su secreto, mientras que esta paralización funda el contenido en la obra»<sup>96</sup>. Dado que la eternidad no es sino una forma de justificación de la armonía estética, la interrupción por la palabra imperativa —el inciso— abre la puerta al procedimiento crítico. Puede que la crítica no pueda separar *apariencia* de *esencia* de forma clara y distinta, pero al menos —parece sugerir Benjamin— es capaz de interponerse en la totalidad del curso de la belleza. Casi adornianamente, Benjamin habla de la totalidad falsa de la belleza aparente. Contra ella, «sólo esto [lo inexpresivo, EMZ] logra completar la obra, en cuanto al destrozarla la convierte en obra ya en pedazos, en fragmento del mundo verdadero, en el *torso* de un símbolo»<sup>97</sup>. Ocho años después, para aclarar esta idea, Benjamin recurre de nuevo a Hölderlin. Se apoya explícitamente en la idea de *cesura*; en la interrupción del ritmo y la inversión de los periodos poéticos, el tropo por excelencia de la poesía moderna.

Adorno, en su ensayo sobre Hölderlin, habla de una *disociación poética constitutiva*; considera que Hölderlin está en última instancia, en su etapa tardía, destruyendo la lógica tética coercitiva derivada del idealismo fichteano. Adorno escoge la figura de la *parataxis* porque las unidades combinadas son en ella equivalentes desde el punto de vista gramatical, esto es, ninguna determina a la otra, y porque la unidad resultante de la combinación es también gramaticalmente equivalente a las unidades combinadas, esto es, no pertenece a un nivel superior sino al mismo nivel de estructuración. Esto contraviene todo patrón normativo o, si se quiere, la autocracia del poeta; condena al Yo a compartir su lógica con la del objeto. El lenguaje como *órgano* de la reflexión se convierte para Hölderlin en vía de escape, en textura equidistante del centro, en democracia del objeto, y le permite, en calidad de poeta, escapar del idealismo rampante y —en

---

96 W. Benjamin, OC, I/1, p. 193.

97 W. Benjamin, OC, I/1, p. 193.

términos del ensayo largo sobre Goethe— del poder del mito: «el equilibrarse (muy alejado de lo mitológico) de las esferas de los celestes y los vivos (así las suele denominar el mismo Hölderlin)»<sup>98</sup>.

Asimismo, lo *inexpresivo* comporta una importante merma del poder de la subjetividad arrolladora propia del genio. La *Lebensphilosophie* pasa por el aumento de las competencias del sujeto, mientras que Hölderlin, en su tránsito poético, hace que sean las leyes inmanentes del objeto poético las que se impongan finalmente. La consumación de los extremos se hace en el poema, aun a riesgo de una cierta petrificación o cosificación (*Versachlichung*) de las figuras de los dioses, el poeta y el pueblo. El poeta aparece entre los vivientes —según Benjamin— como *determinante* y como *determinado*. Como si una nueva legaliformidad accediese al *mundo de las cosas*, se produce un movimiento de espacialización en el que las interacciones que lo componen encuentran su sentido material [su complementariedad sensual] como prolongaciones del espacio histórico, esto es, como ramificaciones infinitamente conectadas con todo lo acontecido<sup>99</sup> (*das Geschehen*).

A esto se habría referido Hölderlin, o a eso apunta la lectura de Benjamin, con la expresión *junoniana sobriedad occidental*. Por tanto, la categoría de lo inexpresivo no es una de la obra o de los distintos géneros. Más bien se trata de una figura del lenguaje, si acaso del arte. Hölderlin ha descrito esto mismo en sus *Notas sobre Edipo*:

El transporte trágico es en efecto, propiamente hablando, tanto el más vacío como el más desligado. Por eso, en la sucesión rítmica de las representaciones en que dicho transporte se presenta se hace necesario lo que en la medida de las sílabas se llama cesura, la palabra pura, la interrupción contrarrítmica, para, ya en su cumbre, estar en condiciones de

---

98 W. Benjamin, OC, II/1, p. 116.

99 Cfr. B. Hanssen, «“Dichtermut” und “Blödigkeit”: Two poems by Hölderlin interpreted by Walter Benjamin», op. cit., p. 803.



hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones, de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma<sup>100</sup>.

Lo mismo que el héroe enmudece en la tragedia ática, el poeta interrumpe la secuencia poética para introducir su mirada, su particular arquitectura del tiempo (*die Plastik der Zeit*).

En la novela de Goethe es el personaje de Otilie quien se hace cargo de esta función incisiva. Otilie es la hija adoptiva de Charlotte, a su vez esposa de Eduard, amigo del Capitán. Los cuatro conforman los elementos químicos de la novela. Otilie es una joven muy discreta y no particularmente dotada socialmente que se suma más tarde a la vida del grupo. Benjamin refiere su particular «mutismo vegetal», hasta el punto de que Goethe sólo da a conocer al personaje a través de sus —por cierto, muy lúcidos— diarios íntimos. Marcada por un claro influjo demoníaco<sup>101</sup>, a lo largo de la novela irá convenciendo a unos y a otros de su valía, pese a pasar completamente desapercibida en casi todas las ocasiones de brillar que se le ofrecen. Eduard y el capitán se enamoran de ella por separado; Charlotte, tras una tragedia familiar y un cúmulo de dudas, se aferra finalmente al criterio de no volver al Gran Mundo y así poder «seguir siendo activa».

Sin embargo, Goethe da a entender que es un personaje que sin su par complementario no puede funcionar. Cuando se acaba el amor entre Eduard y Charlotte, Otilie no es capaz de soportar el nuevo *statu quo*. Tras haberse destapado como un factor esencial en la vida de los cuatro personajes, su

---

100 F. Hölderlin, *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 2008, p. 135.

101 «Es evidente que esos personajes goethianos no pueden aparecer como creados ni tampoco como puramente configurados, sino, antes bien, como conjurados». Cfr. W. Benjamin, OC, I/1, p. 200. Véase también la introducción de Manuel José González y Marisa Barreno a la novela de Goethe, en J. W. Goethe, *Las afinidades electivas*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 9-67.

vida vuelve al tedio previo a su ingreso en el mundo de Eduard, el cual, además, ha tenido que marchar al frente. Tras una serie de mortíferos errores que acaban con la posibilidad de un amor duradero y con vida del hijo recién nacido de Charlotte, Otilie se desespera más todavía y se suicida. Benjamin dedica un número importante de páginas a la belleza aparente de Otilie, que asocia con la figura de lo decadente. Su propia apariencia —y no el paso del tiempo— señala esa cualidad del personaje. La extinción es su fundamento, su razón de ser bella, «pues en efecto, lo inexpresivo está con la apariencia»<sup>102</sup>. Lo velado y el velo, en lo que tienen de aparente, pueden seguir siendo bellos. Más allá de esta afinidad electiva no pueden serlo, aunque sus composiciones químicas sean absolutamente diferentes y aparentemente autosuficientes. El fundamento de la belleza tiene [kantianamente] el carácter de una *relación*<sup>103</sup>.

En este sentido restringido, Benjamin considera que lo bello contiene algunos órdenes que pertenecen a la filosofía de la historia. La conectividad y la historicidad, de nuevo, operan en Benjamin como elementos clave del discurso crítico. La pasividad del filósofo y la del amante, entendida en aquél como *vis contemplativa*, no pueden dotar a la crítica de la objetividad profunda a la que aspira. La vida y la belleza aparente se constituyen en estricta analogía con la figura del poeta, hasta el punto de que para el crítico que trata de consumir la obra de arte «nada mortal es indesvelable»<sup>104</sup>. En la duración [de la vida y de la obra] encuentra el crítico material para su actividad. Lo inexpresivo es la plasmación, si bien ambigua, de la duración en el espacio. Es la determinación de aquél que se siente determinado a hacer algo. La *parataxis* o inversión del periodo es críticamente reconstruida

---

102 W. Benjamin, OC, I/1, p. 208.

103 Cfr. I. Kant, Ak. V, p. 220 y siguientes. Cito por *Crítica del discernimiento*, edición de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Antonio Machado, 2003, §§ 10-17, B 35-61.

104 W. Benjamin, OC, I/1, p. 211.

a través de la figura de la infinita correspondencia de las partes; en ella, la forma temporal se rompe desde dentro, no es idéntica. Y la variante epistémica del prefijo *theos* [divino] se convierte para Benjamin, definitivamente, en *thesis* [posicionamiento crítico]. Lo *inexpresivo* permite a Benjamin, al menos tentativamente, configurar un marco compatible con lo *mutable* y *transitorio* en el que intervenir críticamente. La falta de claridad con la Benjamin escribe sobre esta cuestión quizá pueda ser paliada con un referente adicional: la figura de la *cesura*.

## 2.2. Políticas de lo *inexpresivo* (II): la *cesura*

La *cesura* es una categoría del lenguaje y el arte, al igual que lo *inexpresivo*. Si leemos con atención la cita de Hölderlin a la que Benjamin recurre observaremos que dicha cesura no puede consistir sólo en un contra-ritmo. Los criterios métrico y filológico no pueden dar cuenta de la cesura en tanto que, si lo hicieran, darían a entender que cesura equivale a ruptura. El espacio de la cesura es producido en el tránsito y, como tal, adquiere forma silábica. Pero esto no agota su influjo sobre la obra y su recepción. El crítico Andrew Benjamin resume el problema de forma ajustada:

El factor de complicación aquí es que interrupción no es menos la interrupción de una cierta secuencia temporal que, de igual manera, la interrupción de la posibilidad de leer dicha secuencia como apertura o despliegue [*unfolding* en el original inglés, EMZ] de lo puramente trascendental. En otras palabras, la obra no es ni causada ni regulada por aquello que es exterior a ella<sup>105</sup>.

---

105 A. Benjamin, «Benjamin's modernity», en D. S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, 2004, p. 102.

Dicho de otro modo: lo peculiar de la cesura es precisamente que, en su uso crítico, comporta alguna clase de despliegue. Un despliegue de la obra que tiene lugar en tanto que se vuelve productivo en la articulación de otra secuencia temporal. La cesura se puede localizar, pero lo importante no es dónde opera, sino la temporalidad que abre. En dicha temporalidad encuentra su legítimo puesto lo *inexpresivo* [en Hölderlin, la *sobriedad*].

De alguna manera, lo *inexpresivo* es el trasunto crítico del *Absoluto* que veíamos ya en la exposición benjaminiana de la teoría romántica de la reflexión: algo productivo que, por otra parte, no puede ser producido. Que no es externo pero tampoco emerge de las profundidades de la obra. Como veremos en el cuarto capítulo, es algo que remite al *mito*. Lo interesante a efectos del desarrollo epistemológico de la teoría crítica de Benjamin es lo siguiente: el procedimiento crítico queda fijado en términos estrictamente *inmanentes*. En tres sentidos: (a) la crítica ya no se somete a una influencia regulativa exterior que, en última instancia, determinase la textura y las relaciones de los componentes internos de la obra; esto es, (b) es ella misma productora de conocimiento; y (c) como categoría que apunta a su vez a otra categoría de la relación [el velo, la apariencia, las fuerzas míticas], la crítica habrá de ser ella misma una categoría de la relación. De nuevo comparece con ello el campo semántico que Benjamin utilizara ya en su tesis doctoral, el de la conexión entre los elementos (*Zusammenhang*). Un ejemplo lo ofrece el joven Benjamin: «Sólo en el humor puede el lenguaje ser crítico. En él aparece entonces la peculiar magia crítica con la que el objeto imitado toca la luz: [con la que] colapsa. Lo realmente genuino permanece: eso son las cenizas»<sup>106</sup>. Esta tonalidad es la que adquiere mucho después la figura benjaminiana de la *imagen dialéctica*. La *cesura* converge también con la figura de la *negación*. Igual que la alegoría [por oposición al símbolo] la negación que

---

106 W. Benjamin, GB, I, p. 132.

la cesura introduce no esconde el abismo entre lo particular —la obra— y lo general. Esta oposición símbolo/alegoría<sup>107</sup> procede precisamente de Goethe y es de la máxima importancia:

1. El simbolismo transforma la apariencia en idea, la idea en imagen, de tal manera que la idea permanece siempre infinitamente efectiva e inalcanzable en la imagen y permanece [también] inefable incluso si fuera pronunciada en todas las lenguas [posibles].
2. La alegoría transforma la apariencia en concepto, el concepto en imagen, pero de tal manera que el concepto puede ser captado y puede ser tenido completamente por algo delimitado en la imagen y que puede ser expresado en ella.
3. Es una gran diferencia que el poeta persiga lo particular [*das Besondere*] de lo general [*das Allgemeine*] o que vea lo general en lo particular. Lo primero produce alegoría, donde lo particular tiene validez sólo en tanto que ejemplo de lo general; lo último, en cualquier caso, es la naturaleza efectiva de la poesía [*ist eigentlich die Natur der Poesie*]; expresa lo particular sin pensar en lo general o sin señalarlo. Aquél que capta este particular vívidamente obtiene al mismo tiempo con ello lo general sin darse cuenta, o sólo [primero, *erst*, EMZ] tarde.

El problema epistemológico de la relación entre lo general y lo particular, que Benjamin explayará más adelante en el libro sobre el Barroco, está inequívocamente presente en su fenomenología del hecho crítico. Las relaciones que la alegoría permite y establece nada tienen que ver con el «libre mercado»<sup>108</sup> del símbolo. El símbolo se expresa sin pensar en lo general; esto es, el simbolista ve lo general en lo particular, al tiempo que el

---

107 Introduzco aquí la distinción a sabiendas de que tendré que volver a ella en el capítulo dedicado a la teoría de la alegoría. Cfr. J. W. Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, edición de Erich Trunz, vol. 12, Munich, C. H. Beck, 1973, pp. 470-471.

108 La expresión es de Rainer Nägele, *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, op. cit., p. 89. Se trata de uno de los mejores estudios disponibles sobre Benjamin. Más adelante, en las secciones dedicadas al libro sobre el Barroco, retomaré algunas de sus pautas.

alegorista —según Goethe— persigue lo particular en lo general. En esta búsqueda de sentido, el alegorista hace diferir el significado. Su intervención aplaza constantemente su tarea, y esta merma es constitutiva; busca pero no ve. En términos kantianos, si el simbolista transforma la imagen en idea es porque remite a la *Vernunft* [razón sintética], mientras que el alegorista piensa en conceptos [propios de la razón analítica o *Verstand*]. La razón analítica, en su persistente diferencia, busca la belleza en la división de las partes. No concibe la accesibilidad inmediata a un todo de sentido.

En el ensayo largo sobre Goethe, la figura de la *negación* implica precisamente esto. La búsqueda sin fin del significado definitivo —su fijación— apela metafísicamente al carácter de segundo grado de la crítica. La condición de posibilidad de la crítica es la negación de la totalidad y la renovada aspiración de llegar a conocer algo [«algo» delimitado en la imagen que pueda ser expresado por ella]. De acuerdo con esto, la novela de Goethe no sería siquiera el objeto de Benjamin; se trataría siquiera de una excusa para pensar críticamente su contenido objetivo.

Hay aquí una peculiar contradicción entre el modelo de la *potenciación* de la obra y el modelo de la *mortificación* que sólo en este momento toma cuerpo en el trabajo de Benjamin: ahora la obra es mortificada en el sentido (infantil) de la disección de lo bello por el investigador curioso. Su potenciación pasa a segundo plano. Ya no es la idea, como en la cita final de *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Es el concepto. En el caso de Goethe, el tema es, apasionadamente, el influjo de las fuerzas míticas sobre los personajes y sus relaciones personales [de amor, amistad, también desconfianza] y jurídicas [matrimonio]. La naturaleza telúrica opera sobre Ottilie en clave onto-teológica. Benjamin está tratando de hacer filosofía de estos contenidos objetivos; por eso escoge la novela de Goethe. Su elección es ya un gesto crítico. Es ya toma de partido por la *cesura* que se establece entre la *creación* (divina) y la *creatividad* (humana). Las fuerzas míticas son lo

*inexpresivo* que determina el mundo de las apariencias de la novela. Apariencias que en el primer esbozo del ensayo son de tres tipos: belleza artística, belleza sagrada y belleza demoníaca<sup>109</sup>.

La belleza sin apariencia no es tan sólo belleza sino algo más esencial. En consonancia, esta belleza que ha renunciado aparentemente a la totalidad —pero que no ha dejado de buscarse a sí misma y de reforzarse— es belleza en un sentido demoníaco, no artístico. Es por ello que Benjamin añade a su descripción de ambos modos de belleza secular, entre paréntesis, la referencia «Seducción de San Antonio». Otilie es, por su parte, la «eterna diferencia». Ella es la que siempre desaparece (*die Schwindende*), la que no puede sino introducir la cesura en las vidas de sus amigos; imprime el sello de lo inexpresivo en sus iguales. Por eso —al final del ensayo— Benjamin refiere la imagen de la *estrella fugaz*: «La esperanza pasó como una estrella fugaz sobre sus cabezas»<sup>110</sup>. La cesura que la estrella fugaz introduce no es en absoluto perceptible. No es aparente, pero sí determinante. Detiene los pasos de Otilie de manera implacable y ofrece a Benjamin la anhelada oportunidad de *criticar* a Goethe: el misterio se persona finalmente en la representación. Se configura en la imagen de la estrella fugaz, como si Goethe no pudiera evitar un postrero acceso de dramatismo. Y así, Benjamin cierra su ensayo de manera bien conocida, con un doble reproche crítico. Primero cita a Stefan George<sup>111</sup>: «Eh ihr zum kampf erstarkt auf euren sternen //Sing ich euch streit und sieg von oberen sternen. //Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne //Erfind ich euch den traum bei ewigen sternen» [Antes de que estéis fortalecidos para la lucha por vuestra estrella//os canto, combate y victoria de estrellas más altas. //Antes de que

---

109 Cfr. W. Benjamin, GS, I/3, pp. 829-830. Lamentablemente, la edición de *Obras* de Benjamin por Abada, pese a su indudable valor, no incluye los volúmenes de complementos a los libros primero y segundo.

110 J. W. Goethe, citado en W. Benjamin, OC, I/1, p. 214.

111 S. George, en W. Benjamin, GS, I/1, p. 201 [OC, I/1, p. 216]. Se trata de un cuarteto que el poeta dedicó al mismísimo Beethoven y que Benjamin cita en minúsculas.

estrechéis el cuerpo en esta estrella, //yo os invento el sueño en estrellas eternas]. Y prosigue:

Porque este «antes de que estrechéis el cuerpo» parece destinado a una sublime ironía. Aquellos enamorados jamás lo estrecharon. ¿Qué importará por tanto que nunca se fortalecieran para la lucha? Sólo por mor de los desesperanzados nos ha sido dada la esperanza [*Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben*].

La referencia final de Benjamin a George y Goethe da cuenta del doble hallazgo de su crítica de *Las afinidades electivas*. En primer lugar ajusta con Goethe la cuenta del mito de Ottilie. La estrella fugaz denota, por mor de su exceso figurativo, un esfuerzo comprensivo por parte de Goethe que es, en la lectura de Benjamin, un mal síntoma de *totalización de la experiencia*. En segundo lugar queda la crítica a George y a su hipóstasis de la figura del creador, bien Beethoven bien Goethe.

Benjamin se ha referido antes a esta cuestión, que enlaza con la imposibilidad de concebir una crítica que pudiera establecer ontológicamente los dos polos de la relación con la obra, sujeto y objeto. La doctrina del círculo de George había sido la de conjurar la vida del autor en la obra; falso procedimiento demoníaco, cabría decir, en tanto que el Yo vuelve a ser depositario único del sentido de la obra. El sentido de la objetividad de la crítica queda claro una vez más cuando Benjamin denuncia que esta falsa praxis crítica conduce hacia un falso conocimiento. Para Benjamin, el libro de Gundolf sobre Goethe expresa perfectamente este déficit. Presenta las cualidades del genio creador como las únicas capaces de expresar auténtica esperanza. De igual manera que el artista mítico no puede dar a luz a su obra de forma heroica, haciendo caer lo verdadero del lado del sujeto, tampoco pueden el político (apelando al sacrificio, el martirio y la



irreflexividad al servicio de cualesquiera fines) o el científico (apelando a la inmediatez de las cosas mismas) hacer que la verdad caiga de su lado.

En la filosofía de Benjamin (y de Adorno) *finalidad reflexiva* y *solidez* son atributos tanto de la buena teoría como de la praxis oportuna. Lo contrario a aquélla —según Benjamin— termina siempre por convertirse bien en mala infinitud del pensamiento bien en mero libro de instrucciones para el crítico. En el peor de los casos, la inversión en lo mítico instituye todavía hoy —qué decir del tiempo de Eduard y Ottilie— el sacrificio como mandamiento. Pero por ese mismo motivo Ottilie no porta *negación* sino *santidad*, y el *páthos* de la obra de Goethe es *trágico* y no, como Benjamin cree, sencillamente triste. Se trata siempre de posicionar al artista por encima del mito, y no bajo su influjo. El artista, y con él el sujeto, queda siempre más acá del bien y del mal. La capacidad de la crítica para mostrar esta inmanencia [genuina *raison d'être* del ensayo de Benjamin] es el paso práctico que justifica el tránsito de la crítica de arte a la teoría del conocimiento: el carácter inmanente y caduco de la obra afecta al sujeto, lo configura tanto como él a ella. El sujeto es también resultado histórico.

### 3. Epistemo-crítica del conocimiento. El prólogo al libro sobre el Barroco como filosofía de la crítica y como ciencia del origen

Lo que no sabía en el momento de su composición se me hizo cada vez más claro pronto después: desde mi propia posición [...] existe una conexión con el punto de vista del materialismo dialéctico<sup>112</sup>.

El «Prólogo epistemo-crítico» al libro sobre el Barroco tiene entidad propia en la producción filosófica de Benjamin. De alguna manera, compendia y fija los elementos que Benjamin ha venido recogiendo de la tradición del Romanticismo temprano y de la teoría de Goethe y aporta una importante dosis de regularidad a las reflexiones epistemológicas de Benjamin. Sin embargo, cabe decir que se trata del prólogo a un libro que Benjamin no quería escribir. Primero llevó a cabo algunas gestiones con el profesor ordinario a tiempo completo Franz Schultz para presentar su ensayo sobre Goethe como *Habilitationsschrift*. Cuando éste le hizo ver la impertinencia del proyecto, pronto cobró vida la opción de dedicar sus esfuerzos al Barroco alemán. El *Trauerspiel*, una figura poco trabajada hasta entonces pero que comenzaba a despertar interés, le fue sugerida a Benjamin por Schultz. Benjamin vio pronto en el Barroco alemán un objeto del máximo interés: «Esta obra es una conclusión para mí, bajo ningún concepto un comienzo»<sup>113</sup>. La primera parte consiste en un ensayo de crítica romántica, en el sentido de una búsqueda de discontinuidades entre el arquetipo trágico y el canon moderno del Barroco. Pero no así su prólogo, como tampoco su

---

112 W. Benjamin, carta a Max Rychner, en GB, 2, p. 523.

113 W. Benjamin, *Briefe*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1966, p. 373. Se trata de una edición abreviada de las *Gesammelte Briefe* de Benjamin, que en este trabajo cito por GB.

segunda parte, titulada «Alegoría y *Trauerspiel*», en los que Benjamin ofrece importantes innovaciones filosóficas.

El prólogo está dividido en tres partes<sup>114</sup>:

- 1) Benjamin enuncia su interés en la *codificación histórica* como procedimiento filosófico genuino y procede a la explicación de la relevancia de la teoría de las Ideas de Platón.
- 2) En la sección intermedia, el tema fundamental es la filosofía del arte y la definición del proyecto de *historia filosófica* de Benjamin como *ciencia del origen*.
- 3) Finalmente, Benjamin ofrece un análisis de la recepción del *Trauerspiel* y *codifica* su pre y post-historia a través de la crítica del expresionismo y del drama de misterio.

En la primera parte, presuntamente la más compleja, Benjamin plantea la pregunta filosófica por la *exposición de la verdad* en términos que conocemos ya por las páginas anteriores. Se trata de no anticipar en el sistema lo que el ensayo y la doctrina pueden aportar a dicha exposición: «Si

---

114 En esta sección he seguido diversas pautas. Sobre todo el artículo de S. Weber, «Genealogy of modernity: History, Myth and Allegory in Walter Benjamin's *Ursprung des deutschen Trauerspiels*», en S. Weber, *Benjamin's —abilities*, Cambridge, Harvard University Press, 2008, p. 136 y siguientes. También B. Hanssen, «Philosophy at its origin: Walter Benjamin's prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*», en *Modern Language Notes*, vol. 110, núm. 4 (septiembre), 1995, pp. 809-833; de su libro ya citado, B. Hanssen, *Walter Benjamin's other history*, Londres, California University Press, 2000, sobre todo pp. 49-102. Una buena introducción general a la problemática del prólogo [tiempo, espacio, naturaleza, historia y mito] es el libro de W. Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1986. Véanse también los libros ya clásicos de D. Frisby, *Fragments of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1988 [hay traducción española, *Fragmentos de la modernidad*, Madrid, Antonio Machado, 2001] y S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, Madrid, Siglo XXI, 1981, cap. 4. También la primera parte de otro estudio clásico de T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 21-126. Por último, el breve pero esclarecedor texto de Micaela Cuesta, de la Universidad de Buenos Aires, «El origen del drama barroco alemán. Consideraciones epistemo-críticas», en la revista digital *Observaciones filosóficas*.

la filosofía, no en cuanto introducción mediatizadora, sino en cuanto exposición de la verdad, quiere conservar la ley de su forma, tiene que conceder la correspondiente importancia al ejercicio mismo de esta forma, pero no a su anticipación en el sistema»<sup>115</sup>. La ley de la forma filosófica es definida negativamente por Benjamin como «renuncia al sincretismo». En el apartado dedicado a la crítica de arte como paradigma cognitivo ya se planteaba la cuestión por la cual el conocimiento no podía ser *relación unilateral* [en la que el sujeto vivo conoce el objeto muerto] sino campo de fuerzas en el que todo objeto reflectante es al mismo tiempo objeto reflejado. Lo que Benjamin plantea desde las primeras líneas del prólogo es una nueva versión de este envite. Sólo que ahora los términos han cambiado: se trata en este preciso momento del método del *rodeo*, de la forma del *tratado* y de la figura del *mosaico*. La red infinita de interconexiones de la crítica protorromántica es de alguna manera secularizada en un intento de «regresar a la cosa misma» y de «justificar su ritmo»<sup>116</sup>. Las analogías metodológicas de Benjamin son a este respecto muy significativas.

(1) Una de las más características es la alusión al tratado escolástico como forma que contiene —de forma latente— los elementos teológicos sin los cuales la verdad no puede ser pensada. Creo que lo que Benjamin plantea aquí, en sintonía con su ensayo de 1917 sobre la filosofía venidera, no es otra cosa que la necesaria dimensión trascendental de la verdad, una de la que Kant no disponía. Se trataría de reivindicar una noción de experiencia más elevada que pueda acoger a las esferas de la moralidad o la religión, pero también la historia. Benjamin reprocha a la Ilustración rampante su «ceguera religiosa e histórica», sin preguntarse al tiempo «en qué sentido esos rasgos de la Ilustración corresponden a la entera Edad Moderna»<sup>117</sup>. Esto es, la

---

115 W. Benjamin, OC, I/1, p. 224.

116 W. Benjamin, OC, I/1, pp. 224-225.

117 W. Benjamin, OC, II/1, p. 164.

filosofía del futuro se autocomprende como una teoría del conocimiento que trata de fundamentar epistémicamente un concepto superior de experiencia; uno que se haga cargo, consecuentemente, de «la multiplicidad continua y unitaria del conocimiento»<sup>118</sup>. En pocas palabras, se propone una reubicación de las relaciones entre metafísica y teoría del conocimiento, entre teología, lógica y filosofía de la historia, para «así [...] formular por fin la exigencia a la filosofía venidera con las palabras siguientes: crear, sobre la base del sistema kantiano, un concepto de conocimiento al que corresponda el concepto de una experiencia de la que el conocimiento sea la teoría. Y así, o a esa filosofía se le podría llamar “teología” estudiada en su parte general o la teología quedaría subordinada a ella en la medida en que contiene elementos filosóficos históricos»<sup>119</sup>. Esta exigencia tiene mucho de ajuste de cuentas con la tradición filosófica del propio Benjamin, una que no abandonará nunca —la Ilustración—, que también tratará de medir con su particular rasero epistemo-crítico. Precisamente en el «Prólogo epistemo-crítico» aborda Benjamin esta tarea de relocalización del proyecto ilustrado [aunque su referente directo sea más Platón que Kant].

(2) Otro de sus rasgos distintivos es el *rodeo*, es decir, la necesaria suspensión por parte del filósofo de cualquier anticipación de la dirección que toman las cosas mismas. Benjamin está perfilando una tesis por la cual la verdad es la *muerte de la intención*, esto es, la renuncia a la proyección subjetiva de un ánimo, de una teleología asociada a las cosas. En términos de los *Pasajes*, se trata de la imagen dialéctica que recoge el ritmo de las cosas, allí donde el presente del investigador se cita con el pasado de la cosa en igualdad de condiciones. De cara a clarificar esta cuestión haré un pequeño excursus sobre la filosofía del joven Adorno, que ha recogido como nadie esta inquietud.

---

118 W. Benjamin, OC, II/1, p. 172.

119 W. Benjamin, OC, II/1, pp. 172-173.

Para Adorno, la filosofía tiene la obligación de dar la medida de lo real; tal es la magnitud de su potencia o impotencia. Desde este punto de vista se podría decir que la pregunta por la adecuada codificación de lo real es la pregunta fundamental de la filosofía<sup>120</sup>. Adorno desarrolla en *Kierkegaard. Construcción de lo estético* [publicado en 1933, defendido en 1930 como escrito de habilitación] las ideas que pronto cristalizarán en «Actualidad de la filosofía» (1931) y «La idea de historia natural» (1932); lo hará bajo el influjo de *El origen del Trauerspiel alemán* de Benjamin. Lo que está en juego, en esta época, es la cuestión de cómo lo real entra en los conceptos y se acredita en ellos, así como la función que la subjetividad ha de desempeñar en este proceso. La filosofía se configura, desde el punto de vista de su delimitación de la esfera estética, por (a) el uso filosófico de conceptos y (b) por la problemática de una inmanencia autónoma y cerrada sobre sus postulados metodológicos que a la larga le resulta insostenible. Por ejemplo, Adorno intuye que conceptos como *existencia* y *situación* reflejan en Kierkegaard una huída hacia dentro en un mundo crecientemente cosificado. La individualidad idéntica a sí misma que Kierkegaard esboza tiene carácter de reacción, no de afirmación de la subjetividad. En este punto, Adorno entiende que Kierkegaard no supera a Hegel, sino que lo interioriza. Por este motivo, cuando Kierkegaard propone decidir sobre la verdad del pensamiento, apelando únicamente a la existencia del pensante, en realidad no está constituyendo *a priori* alguno del conocimiento. Constituye más bien una ontología.

Adorno desmenuza la ontología de Kierkegaard de tal manera que la presenta como filosofía de

---

120 Adorno no utiliza consistentemente la expresión «figura histórica», aunque sí hace uso de ella a lo largo de su *Habilitationsschrift* sobre Kierkegaard. Cfr. Th. W. Adorno, OC, 2, pp. 48, 136 y 155. También destacan los usos de «constelación histórica» y «dialéctica histórica», por ejemplo en Th. W. Adorno, OC, 2, pp. 41, 56, 62 y 72.

la descomposición de las relaciones fundamentales de la existencia humana. [...] En el lenguaje filosófico de su época, la alienación del sujeto y el objeto. De esta alienación tiene que partir la interpretación crítica de Kierkegaard. No es que esta interpretación piense, dentro de un “proyecto” ontológico, la estructura de la existencia como una estructura de “sujeto” y “objeto”. Las categorías de sujeto y objeto tienen un origen histórico. Pero es precisamente en ellas donde la interpretación puede fijar la figura histórica de Kierkegaard, toda vez que cuando la interpretación se ciñe a la pregunta por el “proyecto de existencia”, dicha figura se disipa en lo humano general<sup>121</sup>.

Adorno lee los momentos subjetivo y objetivo en Kierkegaard como expresiones de una interioridad forzada por la mediación social. Al *dictum* kierkegaardiano «cuanto más arte, más interioridad» responde Adorno que éste quizás pueda establecerse como principio comunicativo entre iguales, pero no como ley de su verdad. La verdad es para Adorno cifra y deformación de la fatalidad del curso de la historia. La verdad se asocia por primera vez a los momentos histórico y natural del hombre, esto es, a la suspensión de toda intencionalidad primigenia. Para Kierkegaard —en la lectura de Adorno— la filosofía de la historia consiste en cavar el foso «entre la cifra legible y la verdad misma».

Las relaciones humanas fundamentales, vistas desde el parapeto de la subjetividad, sólo pueden resultar hostiles. Las determinaciones de la existencia humana, en el marco del realismo sin realidad de Kierkegaard, se dan como *interioridad sin objeto*, como esfera interior «cercada por la oscura alteridad»<sup>122</sup>. Adorno pudo seguir a Kierkegaard en la determinación de este momento no-idéntico del pensamiento, pero en ningún caso hasta el final. Kierkegaard había fracasado en el intento de postular una *pasión subjetiva* a la que, en fantástico tirabuzón de una interioridad triunfante, correspondiera la

---

121 Th. W. Adorno, OC, 2, pp. 37-38.

122 Th. W. Adorno, OC, 2, p. 40.

propiedad del monopolio de la verdad. Lo salvable de Kierkegaard es para Adorno, en consecuencia, que la interioridad y la existencia humanas se convierten en escenario de la ontología sin ser ellas mismas ontológicas. El tema benjaminiano está ya sobre la mesa: la verdad no puede, *more ontológico*, caer de lado del sujeto. La verdad no es expresión intencional de la subjetividad. Esto equivale para el Adorno de *Kierkegaard* al necesario momento no-intencional de la verdad que Benjamin postula tanto en el libro sobre el Barroco como a propósito del libro de Gundolf sobre Goethe. El fracaso de Kierkegaard, que tuvo que renunciar a alcanzar la fundamentación del Ser en la subjetividad —postulando su conocido salto a la trascendencia— pone a Adorno en el camino hacia la polémica con el idealismo tal como se da en *Dialéctica negativa* (1966). La interioridad sin objeto de Kierkegaard se convierte para Adorno en un referente indispensable desde el que pensar la relación entre sujeto y objeto, así como la codificación histórica de su potencial valor de verdad.

(3) Volviendo a Benjamin, la tercera analogía metodológica de la primera parte del prólogo es la figura del *mosaico*. El mosaico está compuesto por fragmentos separados entre sí por delgadas líneas que, en la distancia, conservan la apariencia de unidad del conjunto. La idea de Benjamin es que la distancia que separa dichos pedazos, lejos de disolver el sentido, lo ilumina con más fuerza. La figura del mosaico es la más romántica de las tres y, de hecho, la única que remite al universo del Romanticismo temprano: *Zusammenhang* de las partes en el infinito *médium* del mosaico. La absoluta condición de relación del mosaico remite directamente a la red de interconexiones que, en la teoría de Novalis, sortea la figura de un Yo pleno de sentido. Sobre la base de una totalidad (inexistente) que legisla sobre todas las relaciones entre las miniaturas que componen el mosaico, Benjamin sanciona una teoría de la reciprocidad absoluta de las partes. No cabe decidir sobre el carácter originario de dicha construcción. El mosaico



es algo siempre pendiente de construir, a la manera de «lo poetizado» en Hölderlin. Una vez más, sólo en la relación puede ser aprehendida la verdad filosófica.

### 3.1. *Teoría de las Ideas: la dicotomía conocimiento/verdad*

El prólogo sorprende cuando vira súbitamente hacia *El banquete* de Platón, con vistas a replantear la vigencia estética y filosófica de la doctrina platónica de las Ideas desde el punto de vista del conocimiento. En lo que al platonismo respecta, la diferencia entre conocimiento y verdad reposa en la *teoría de las Ideas*.

El término *objeto*, igual que el sujeto de la crítica de arte en el Romanticismo temprano, es una construcción histórica. La insistencia de Benjamin en esta cuestión es máxima. De hecho, parece estar escribiendo su particular «Teoría tradicional y teoría crítica» a través del enfrentamiento con la ciencia tradicional, a la que reprocha su tratamiento del objeto como aquello siempre dispuesto a ser poseído por el agente de conocimiento. El *objeto* es cognoscible en tanto que susceptible de ser captado o aprehendido por procedimientos conceptuales, a la manera de una abstracción desde arriba o, al revés, por medio de alguna clase de método inductivo: por tanto, objeto y cosa sólo se diferencian por su dignidad para la teoría del conocimiento y la práctica científica.

Existen dos versiones básicas de esta dualidad epistémica<sup>123</sup>: la versión idealista, según la cual «los objetos son producidos por nuestro entendimiento (por el sujeto)» y la versión empirista, «que considera que en lo dado —en el dato puro de la empiria— está contenido ya su concepto».

---

123 Cfr. Micaela Cuesta, «El origen del drama barroco alemán. Consideraciones epistemocríticas», op. cit.

Lo importante es que en ambos casos la aprehensión de la totalidad de lo real permanece sistemáticamente intacta por mor de la pasividad del objeto de conocimiento. Benjamin, sin embargo, aspira a intervenir en este debate en un doble sentido: (1) a través de la categoría *transitoriedad*, entendida adornianamente como trabazón de historia y naturaleza. Esta transitoriedad (*Vergängnis*) característica del objeto, entendida bien espacial [como conectividad] bien temporalmente [como historicidad], hace las veces de momento verdadero, de interpretación objetiva que hace a naturaleza e historia críticamente conmensurables<sup>124</sup>; (2) como aportación a los debates metodológicos de comienzos del siglo XX entre ciencias ideográficas y ciencias nomotéticas [*ideográficas* que aspiran a explicar comprensivamente, desde la univocidad del dato y su expresión; *nomotéticas* lógico-predictivas y que buscan explicaciones en el análisis de regularidades]. En este contexto, Benjamin polemiza con Platón, «y es que el conocimiento es interrogable, pero la verdad no»<sup>125</sup>. En términos bien precisos: el conocimiento es de lo singular, de lo individual, y su unidad tiene la forma de una conexión entre las partes. La verdad, por su parte, es la determinación *inmediata y directa* de los objetos. Lo verdadero, en definitiva, está fuera de cuestión: «Así, la distinción entre la verdad y la conexión del conocer define a la idea como ser. Éste es el alcance de la doctrina de las ideas para el concepto de verdad. En cuanto ser, verdad e idea cobran aquél supremo significado metafísico que el sistema platónico les atribuye expresamente»<sup>126</sup>.

Lo llamativo del caso es que Benjamin opera en los confines de la filosofía del arte, dado que cifra la doctrina platónica en su potencial para la estética y, en consonancia, apela a la reunión de las categorías *verdad y belleza*

---

124 Cfr. Th. W. Adorno, «La idea de historia natural», en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 121.

125 W. Benjamin, OC, I/1, p. 226.

126 W. Benjamin, OC, I/1, pp. 226-227.

para afrontar su exposición<sup>127</sup>. La determinación del concepto de verdad es la clave benjaminiana de lectura de la filosofía del objeto artístico. En segundo lugar, Benjamin emprende una lectura tradicional de Platón; más que de una identificación, cabe hablar de la verdad como condición de posibilidad de lo bello:

La esencia de la verdad, en cuanto reino de las ideas que se expone, más bien garantiza que el discurso de la belleza de lo verdadero no pueda ser nunca derogado. En la verdad ese momento expositivo es el refugio de la belleza en general [...] Así, Eros la sigue en esta fuga, no como perseguidor, sino como enamorado; de modo que la belleza, por mor de su apariencia, siempre huye de dos: por temor del intelectual, por angustia del enamorado<sup>128</sup>.

La relación entre verdad y belleza [que es relación de derivación de lo verdadero como contenido de lo bello] la presenta Benjamin en términos conocidos: como *incendio del velo* al entrar en el mundo de las ideas. No persigue otra cosa que la dignificación epistémica [y de paso la localización histórico-filosófica del problema] de la figura del *velo* que, recordemos, no podía ser levantado sino críticamente destruido. Si en el Benjamin de la crítica protorromántica del arte las apariencias se entremezclaban con el contenido de verdad, de tal manera que el crítico se encontraba con la tarea de mortificar la obra, ahora se trata de diferenciar el mundo empírico del mundo de las ideas, de distinguir, en última instancia, entre *conocimiento* y *verdad*. El punto de vista del artista ofrece, según Benjamin, las mejores indicaciones en este sentido.

El artista describe en su obra una pequeña imagen del mundo, pero también su imagen análoga del mundo de las Ideas. El filósofo —que busca

---

127 Cabe recordar aquí la referencia al «Más antiguo programa» que he hecho en la introducción a este trabajo.

128 W. Benjamin, OC, I/1, p. 227.

que las cosas se disuelvan críticamente en el ámbito de lo verdadero, las ideas— queda por tanto más allá del investigador, pero más acá del artista. Para el artista, su imagen del mundo es siempre definitiva. Para el investigador, sin embargo, se trata de dividir el mundo en dos [inteligible y sensible] para de esta manera preparar las condiciones adecuadas para la dispersión de la totalidad de las determinaciones de lo real en el concepto. El filósofo, que yace indeciso entre ambos polos [arte y ciencia] quiere *exponer las ideas*, luego habrá de convivir con el artista, pero también extinguir el carácter de cosa de sus objetos de estudio [esto es, comparte afán con el investigador]. La exposición de la verdad, en definitiva, es la razón de ser del filósofo, razón no estrictamente científica, pero tampoco genuinamente estética. ¿Qué entiende Benjamin aquí por «verdad»?

La *verdad* se relaciona directamente con la *Idea*; tiene por objeto filosófico a la *Idea*. Su idiosincrasia la explicita Benjamin en algunas de las páginas más sorprendentes del «Prólogo epistemo-crítico»<sup>129</sup>:

- 1) La *Idea* no se resuelve en una proyección, luego no puede ser objeto de conocimiento, sino de exposición.
- 2) Esto tiene una primera consecuencia, y es que las Ideas están intrínsecamente vinculadas a la empiria. Las Ideas existen, sólo que no en la actividad del entendimiento y sus operaciones, a saber, (a) subordinación, (b) abstracción y (c) eliminación.
- 3) Las Ideas existen y son originarias<sup>130</sup>. Ello radica su íntima historicidad. Esto es, el hecho de que no hayan sido producidas por el entendimiento implica que, desde el punto de vista del sistema filosófico, no pueden tener duración, pero en efecto sí la tienen. Son

---

129 Cfr. W. Benjamin, OC, I/1, pp. 229-234.

130 Más adelante veremos cómo algo similar ocurre con las imágenes dialécticas en los materiales preparatorios del *Libro de los Pasajes*. Existen, pero no en todos los casos. No existen si no es como herramienta metodológica, pero resultan ser causalmente efectivas.

esenciales, pero no inmóviles, igual que la verdad que se hace cargo de ellas.

- 4) Su determinación es directa y esencial. Luego su unidad no puede ser sintética. Esto sólo puede querer decir, en principio, que la *Idea* «no es el producto de la concurrencia entre las categorías del entendimiento y la sensibilidad»<sup>131</sup>.
- 5) En ayuda del filósofo viene la circunstancia de que lo empírico bruto, de nuevo a instancias de la figura del velo, no penetra directamente en el mundo de las Ideas, sino que *sus elementos* son primero salvados y después, en esa medida, granjeados acceso al mundo de las Ideas: «En esta división, que es propia suya, los fenómenos se subordinan a los conceptos, los cuales consuman la disolución de las cosas en los elementos. La diferenciación en conceptos queda a salvo de cualquier sospecha de puntillismo destructivo exclusivamente allí donde se haya propuesto ese rescate de los fenómenos en las ideas, el “salvar los fenómenos” que Platón enunciara»<sup>132</sup>.

A modo de mapa conceptual, podríamos concluir que, en la actividad epistemo-crítica, los conceptos tienen la función de mediar entre los fenómenos y las Ideas. En tanto que herramienta analítica que permite separar de la empiria [incompatible con las Ideas] sus elementos nucleares, y dado que las Ideas existen [y que, como en el caso del artista, delimitan, trazan y bosquejan una imagen del mundo] los conceptos posibilitan el conocimiento sin ser estrictamente protagonistas del mismo. Al mismo tiempo que dispersan lo empírico, dignifican el fenómeno y lo hacen compatible con la Idea. Y con ello, nada menos, salvan platónicamente, sólo

---

131 Cfr. Micaela Cuesta, «El origen del drama barroco alemán. Consideraciones epistemo-críticas», op. cit.

132 W. Benjamin, OC, I/1, p. 229.

que al revés, dichos fenómenos. Como las Ideas existen en tanto que orden de la imagen del mundo, resulta que los conceptos vienen a convertirse — poco menos que por arte y parte del crítico— en cifras de lectura de la ordenación cósmica de las Ideas. Ordenación que, no olvidemos, sería de suyo ininteligible, pero que, de alguna manera, puede ser leída en los conceptos, esto es, en los únicos interlocutores válidos con las cosas. Luego las Ideas configuran los elementos de la imagen del mundo y los conceptos la hacen legible. Si nos circunscribimos al ámbito del conocimiento no podremos alcanzar la exposición de la verdad, pero sólo desde él y a través de él podremos avanzar conceptualmente en esa dirección. La epistemo-crítica, partiendo de la figura del desvelamiento, abre una esfera superior de conocimiento que no es ya *análisis* o *síntesis*, sino *exposición*. Abre la posibilidad de una concepción superior de la experiencia y, por extensión, de la crítica. Aunque Benjamin deja bien claro que las ideas son la *interpretación objetiva de los fenómenos*, y que sólo este criterio puede ser criterio teórico de verdad, se ve obligado a insistir en que los fenómenos no pertenecen al mismo ámbito que las Ideas: los fenómenos sólo se alcanzan en la representación. Como en la crítica protorromántica, cabría decir que es la forma representacional (*Darstellungsform*) la que, a la manera de la teoría de la reflexión de Schlegel, dota a la filosofía con una modalidad de reflexión libre de sujeto (*ichfreie Reflexion*) o, en términos del prólogo, de una *modalidad libre de proyección categorial*. La infinidad de conexiones y de multiplicidades que hacía de la crítica, más allá de toda sombra de Fichte o Schelling, un estadio más avanzado que la intuición intelectual, es la misma infinidad que el concepto resuelve [de nuevo cabe preguntarse si democráticamente] en la interlocución con las Ideas de cara a la postrera salvación de los fenómenos. Cuesta ver en qué sentido el «Prólogo epistemo-crítico» no es una extensión muy refinada de las inquietudes benjaminianas por el idealismo de Kant y Fichte. Más, si cabe, en el célebre símil de las constelaciones y las estrellas:

Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. Las ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y éstos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas. Más bien, el significado de los fenómenos para las ideas se agota en sus elementos conceptuales. Mientras que los fenómenos, con su existencia, comunidad y diferencias, determinan la extensión y contenido de los conceptos que los abarcan, su relación con las ideas es la inversa en la medida en que la idea, en cuanto interpretación de los fenómenos —o, más bien, de sus elementos—, determina primero su mutua pertenencia. Pues las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados<sup>133</sup>.

De nuevo insiste Benjamin en que la verdad, ante todo, no puede ser objeto de intuición. No es un arquetipo al que el filósofo acceda, ni es tampoco conceptual en su composición química: es configuración de lo singular y lo extremo. Está en el mundo de dicha manera representativa. Podríamos decir que está como mera *inmanencia*. En tanto se forma a partir de las ideas, la verdad asociada a estas ideas habrá de ser necesariamente no-intencional. En la definición de Benjamin se deja leer una enorme consideración por esos elementos empíricos que el filósofo puede alcanzar a través de sus conceptos, hasta el punto de renunciar a la noción de *sentido ultramundano* que tanto servicio había hecho a la filosofía en el pasado. No podríamos inteligir ningún orden intencional de sentido que se escondiese detrás del mundo de las apariencias. No hay un sentido oculto en las cosas, «la verdad es la muerte de la intención»<sup>134</sup>. La naturaleza de la verdad es tal que cancela al sujeto o al cuerpo categorial que trata de apropiarse de ella. Es pura categoría de la relación. Y nada es para Benjamin más relacional que el

---

133 W. Benjamin, OC, I/1, p. 230.

134 W. Benjamin, OC, I/1, p. 231.

*lenguaje*: las ideas, emparentadas como tales con los conceptos, son palabras y configuraciones de palabras, de *nombres*.

Los extremos de los fenómenos —esa mutua pertenencia de la que habla Benjamin— dan cobijo a lo realmente interesante en ellos. Dado que la tarea del concepto no es otra que extraer estos *realia*, parece necesario explicitar ahora de qué manera la teoría de las ideas de Benjamin implica una red ulterior de reflexiones sobre teoría del lenguaje o, más específicamente, una *doctrina de la entidad lingüística de las ideas*. Explicitar cómo las ideas puedan ser (a) los referentes generales del lenguaje; (b) ser «pluralidad concreta» sin dejar de ser entidades esenciales; (c) entidades lingüísticas y a la par (d) ni más ni menos que «un sol»<sup>135</sup>, exige llevar a cabo una breve distinción entre la función cognitiva del lenguaje y su función nominativa:

- 1) Función *nominativa* del lenguaje: Benjamin reinterpreta la Idea bajo la modalidad del *nombre*. La verdad, que es incompatible con cualquier forma de teleología, remite sin embargo a la *fuerza* que plasma la esencia de la realidad empírica. Y el único ser que se sustrae a todo carácter de fenómeno, el lugar donde reside esta *fuerza*, es el *ser del nombre*, que determina a su vez el modo en que las ideas son dadas. Con la función cognitiva del lenguaje, que es la propia de los hombres, esta virtualidad se pierde, pero en la Idea sobrevive algo de ella. La verdad recupera algo de esta fuerza primordial. Existe un ideal cognitivo, por tanto, que adquiere la forma adánica del dar nombre a las cosas, de crear el mundo pronunciando el nombre de las cosas. Benjamin parece otorgar a esta función las más altas cotas de materialismo.

---

135 W. Benjamin, OC, I/1, p. 233.



- 2) Función *cognitiva* del lenguaje: las palabras, una vez desintegradas en la percepción empírica, poseen dos dimensiones: una *simbólica* (más o menos oculta pero no inaccesible) y otra de *significado abiertamente profano*. A algo similar se enfrenta el joven Adorno —en esto fiel seguidor de Benjamin— en sus «Tesis sobre el lenguaje del filósofo». Adorno se pregunta por qué la filosofía, incluso en sus versiones más presuntamente ontofílicas, no puede cancelar la diferencia entre el pensamiento y lo pensado, y por qué, si la autocomprensión de sus límites es adecuada, se hace fuerte también allí donde no toca suelo: «Es flotante, frágil, en virtud de su contenido temporal [prosigue Adorno apelando a la falsedad del consuelo de una verdad fija y duradera, EMZ]. *Efectivamente, a lo inobjetable nada le pasa*»<sup>136</sup>. Una vez más, la actividad filosófica no se decide en la competición por el argumento más fuerte. Esta política del argumento más fuerte incurre en el *páthos* de presentar el principio de unidad del concepto como preordenación de sus objetos de referencia. Por este motivo Benjamin relativiza el trabajo del concepto y lo cifra como categoría de la mediación. La potencia del pensamiento se presenta como la impotencia característica de la dialéctica negativa, a saber, la impotencia de un sujeto que ya no puede ser momento único de constitución de sentido. El lenguaje del filósofo se hace cargo de esta dificultad a través del reconocimiento de que él mismo está materialmente conformado: «El filósofo [...] no tiene que expresar pensamientos en términos rebuscados, sino que debe encontrar las palabras que, de acuerdo con el nivel de verdad alcanzado en ellas, sean las únicas acordes con la intención que el filósofo quiere expresar, y que sólo podrá expresar encontrando la palabra que

---

136 Th. W. Adorno, OC, VI, pp. 42-43. Cursiva mía.

contenga en sí misma esa verdad en ese momento histórico»<sup>137</sup>. Su propio *médium* tiene valor de verdad sólo en tanto que transitorio.

En este sentido, Benjamin defiende una doctrina por la cual el lenguaje es tan nominativamente esencial que puede prestar sus cualidades a las ideas. Con el advenimiento de una segunda función [cognitiva, conceptual, analítica] del lenguaje, emerge la posibilidad de un conocimiento especular que, pese a su evidente fertilidad, no apunta a la verdad; y que, precisamente por su condición de mediador, es valioso para el filósofo crítico en su tarea epistemo-crítica, *la exposición de la verdad*.

Benjamin discute esta idea en el marco de la filosofía del arte con especial atención a la teoría de los géneros. No cabe olvidar que se trata del prólogo, por epistemo-crítico que se pretenda, de un libro sobre el drama barroco alemán. La primera consecuencia es que el *Trauerspiel* mismo es apresurado como *idea* para la filosofía crítica del arte. Los extremos del *Trauerspiel*, que el propio Benjamin se propone recorrer, presuponen la unidad de su objeto en su virtual discurrir histórico. Benjamin anticipa con esto algo de la máxima relevancia, a saber, que el Barroco le ofrece — precisamente por mor de su pluralidad irreductible pero esencial, por su exposición de la imagen barroca del mundo— una clave de comprensión de algo que va mucho más allá de los géneros literarios: la *modernidad*. Si su enfoque fuese el del historiador de la literatura le sería preciso mostrar la enorme pluralidad de enfoques, temas y técnicas narrativas que el *Trauerspiel* contiene. Presupuesta la unidad [sin más dilación por su parte, dicho sea de paso], Benjamin puede otorgar al «sol barroco» una relación directa y para nada superflua con nada menos que el surgimiento de otro astro afín: la

---

137 Th. W. Adorno, «Thesen über die Sprache des Philosophen», GS, I, pp. 366-371 [OC, 1, p. 336].

modernidad filosófica, social y cultural, la experiencia moderna del mundo. La idea del *Trauerspiel* es, genealógicamente, la idea de la modernidad.

Tras haber indagado en la naturaleza de la verdad, se hace necesario esclarecer el cometido epistemo-crítico de la filosofía como actividad crítica en el diagrama intelectual de *El origen del Trauerspiel alemán*.

### 3.2. *La filosofía como ciencia del origen (Ursprung)*

Benjamin ensaya su primera aproximación a la facultad de filosofía bajo la forma de una crítica al método inductivo en la filosofía del arte de su tiempo. Considera que semejante proceder no puede depurar los elementos dispuestos accidentalmente hasta forjar el concepto puro de *tragedia* o *drama*. Las clasificaciones de géneros literarios, tan propias de la investigación filológica, dejan bien a las claras que sin la variable *historia* el investigador no puede trabajar. Lo que el prólogo presenta es precisamente una acepción distinta de la tarea histórico-filológica; una que pretende ceñir perfectamente el desempeño de la filosofía con respecto a la historiografía. Filosofía que Benjamin sólo comprende como historia filosófica y que coincide con la doctrina de las ideas en un punto crucial, la cuestión del *origen*.

Benjamin define «origen» (*Ursprung*) de la siguiente manera:

Pues éste [el origen] aunque categoría absolutamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e

imperfecto. En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y post-historia. En cuanto a las directrices correspondientes a la consideración filosófica, se encuentran trazadas en la dialéctica inherente al origen. Y ésta [dialéctica] prueba cómo, en todo lo esencial, la unicidad y reciprocidad se condicionan. La de origen no es por tanto, tal como cree Cohen, una categoría puramente lógica, sino histórica<sup>138</sup>.

Plantearé mi comentario a esta definición de *origen* desde la variedad de cualidades que se le asignan. (1) Origen no es ni crecimiento ni adquisición de un estatus determinado. El origen, al proceder de una cesura, emerge como abandono y desamparo. Desde el punto de vista de la temporalidad, es importante aclarar que (2) el origen, tal como Benjamin lo describe, *no es más principio que final*. Tratando de recorrer los extremos de la idea, Benjamin dice que el *origen permanece en el flujo del devenir*. Origen es por tanto (3) *originación*. Es una categoría del tránsito y de la relación. No es sólo salto o cesura. No es sólo abandono a la materialización espontánea del devenir, sino que permanece en el flujo y, lo que es más importante, no desaparece con él. Y como si el origen fuera algo realmente físico, Benjamin ofrece también una descripción activa: es *torbellino*, es movimiento *perpetuo y violento*. Es un movimiento que arrastra todo aquello que encuentra a su alrededor; en este caso, los materiales puros, crudos, de la génesis, esto es, los elementos que dan cuerpo a los fenómenos, y los arrastra hacia su propia centralidad, constituyendo así un característico campo de fuerzas. Benjamin, de forma inesperada, cambia de énfasis y parece optar de la expresión «flujo del devenir» en adelante por una definición temporal según la cual el origen *lo engulle todo en su rítmica*. En ese caso, el origen (4) es categoría del

---

138 W. Benjamin, OC, I/1, p. 243.

movimiento. Movimiento no físicamente entendido sino, de alguna manera, como *ritmo de originación*. El origen tiene algo de marcapasos de la historia.

Se descarta también la posibilidad de determinar el origen como algo fáctico, como algo inmóvil que pudiera ser alcanzado tras levantar un número de capas de sentido. El origen, por el contrario, *organiza* el material de la génesis. Por lo tanto, no es *factum* sino, de nuevo, relación. Como en su exposición de la idea, la categoría *origen* en Benjamin implica las relaciones entre los diversos elementos en interacción, a la manera de aquel «unendlich (genau) zusammenhängen» del que hablara Hölderlin. En tanto que ritmo, el origen es doble; esta dualidad tiene su origen asimismo en una fractura: es intento, es esfuerzo por restaurar, pero esfuerzo que nunca llega a su meta. Se dirige al pasado tanto como al futuro. No es esfuerzo por traer el mundo algo nuevo, algo diferente, sino un intento de reproducir y restaurar. El origen es, de alguna manera, también conservación y repetición.

La perspectiva (5) del origen la determina no ya el cumplimiento cíclico de una profecía circular, sino su incompleción [su fracaso, su incumplimiento]. Restauración que, en cuanto polo de la dialéctica del origen, tiñe para siempre la originación de fracaso. La meta es siempre la interrupción de todos los esfuerzos, no un remanso de paz al que se accede tras ofrecer las claves adecuadas en el momento adecuado. Una de las claves que explican precisamente el interés que la escritura de Benjamin tiene —no sólo como crítica filosófica sino como potencial herramienta cognitiva— radica en que ella misma trata de tomar la imagen del mundo [la derivación profana de la idea] como tarea de la crítica. Expresiones de Benjamin como «dear lo nunca escrito» o «dear el libro de la vida como fundamento filológico del método histórico»<sup>139</sup> apuntan en esta dirección. La crítica de inspiración protorromántica, en su vertiente benjaminiana, no debe incluir entre los

---

139 J. M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Madrid, Abada, 2004, p. 11.

objetos de interés de su disciplina, muy particularmente en la investigación estética, las categorías más usuales —pintura, escultura, arquitectura, música, comedia o tragedia— sino, en un nivel superior de comprensión de las ideas, también las categorías filosóficas que las sostienen<sup>140</sup>, a saber, *espacio* [de infinitas conexiones], *tiempo* [historicidad, transitoriedad, caducidad] y *lenguaje* [en doble reconocimiento del carácter originario del nombre y el carácter mediador del concepto].

Esta definición de la categoría *origen* la acerca más a una *originación* que a una *génesis*. «Originación» porque Benjamin no considera que en este abandono se concrete el fenómeno originario, sino que éste se mantiene en el flujo del devenir como remolino que reelabora los materiales fácticos de la emergencia; literalmente, es lo que surge. Este torbellino se presenta en forma de campo de fuerzas. El origen ordena el material de acuerdo con su ritmo. *Origen*, en tanto que inseparable de *Idea*, es en Benjamin interrelación entre elementos singulares opuestos (como en la mónada leibniziana) bajo el signo de una fractura ineludible: es restitución incompleta. No se trata de traer algo nuevo al mundo, sino más bien de una repetición cuya meta es otra interrupción, exactamente igual que en el principio de todas las cosas.

«Origen —dice Benjamin en un ensayo preliminar— es el concepto de *ur*-fenómeno —teológica e históricamente diferenciado, teológica e históricamente vital, el concepto de *ur*-fenómeno transpuesto de la naturaleza a al ámbito judío de la historia [...] Es el concepto de *ur*-fenómeno en sentido teológico. Esta es la única razón por la que puede llevar al tiempo a su compleción»<sup>141</sup>. En definitiva, lo que vuelve en el proceso singular de transitoriedad histórica no es ya lo que determina su

---

140 Llama en este sentido la atención que el desarrollo de la teoría crítica del joven Benjamin sigue con cierta fidelidad la estructura de la *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-1929) de E. Cassirer: lenguaje, mito y conocimiento.

141 W. Benjamin, GS, I/3, p. 954. Sigo en este punto a S. Weber, *Benjamin's —abilities*, Cambridge, Harvard University Press, 2008, p. 136.

supuesto carácter mítico, sino la revelación; y lo que se repite ostenta el emblema del origen, su certificado de autenticidad, no a partir de principios deductivos sino desde el punto de vista del grado de participación del objeto en un origen de factura religiosa. La afinidad creadora entre la palabra y la cosa es la única huella de la autenticidad; esta huella de la participación en la revelación reposa para Benjamin en los propios fenómenos y no en el individuo *à la Mensch*. La historicidad del proceso por el cual se originan las cosas no deja la historia de dichas cosas intacta. El origen del objeto es ya pura historicidad, y tal es la marca [de una fractura originaria] que el movimiento de restauración [del singular en su totalización] ha de recorrer de extremo a extremo. La historia filosófica o el análisis de la vida natural de un objeto tienen sentido no por su devenir, sino por su origen. La aportación epistemo-crítica de Benjamin pasa por desafiar el sentido común del investigador: la búsqueda del origen es disociada de la búsqueda de sentido de un movimiento o un objeto. Llegar hasta el principio-final de la cosa no garantiza un conocimiento objetivo a la manera tradicional, sino que confronta al filósofo con la turbia historicidad genética de su objeto.

¿Qué implicaciones epistemológicas tiene el enfoque de Benjamin? En la línea de la crítica de arte protorromántica, lo que Benjamin pone en juego es el valor de verdad de la crítica, así como la naturaleza del mundo de las cosas. Salvar los fenómenos deja de consistir en la de-historización de las cosas de cara a su inserción en el marco de lo eidético. Tal cosa es imposible e indeseable en tanto que los fenómenos mismos ostentan una estructura histórica originaria. Sujeto y objeto son resultado histórico, no *eidós*.

Por la parte de la noción de verdad que Benjamin retoma, cobra enorme importancia que dicha verdad sea siempre verdad-en-acto. La definición de historia filosófica que Benjamin maneja es relativamente clara a estos efectos: se establece una distinción entre *verdad* y *contenido de verdad*. La verdad es la «relación resonante» (*das tönende Verhältnis*) entre las ideas,

mientras que el contenido de verdad es lo propiamente histórico-filosófico. Pensando en esta potencial dualidad afirma Benjamin:

La historia filosófica, en cuanto es la ciencia del origen, es también la forma que, a partir de los extremos separados, de los excesos aparentes de la evolución, hace que surja la configuración de la obra como totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia de dichos opuestos que tenga sentido. La exposición de una idea no puede, bajo ninguna circunstancia, considerarse feliz en tanto no se haya recorrido virtualmente el círculo de los extremos en ella posibles. Pero ese recorrido no deja de ser virtual, ya que lo captado en la idea de origen sólo tiene todavía historia en cuanto contenido, ya no en cuanto acontecer que lo afectara. La historia sólo conoce esa idea internamente, y no ya en el sentido ilimitado, sino en el referido al ser esencial, lo cual permite caracterizarla como su prehistoria y su posthistoria. En cuanto signo de su salvación o de su reunión en el recinto del mundo de las ideas, la prehistoria y la posthistoria de esa esencia no son historia pura, sino que son historia natural. La vida de las obras y de las formas, que sólo bajo esta protección se despliega clara e imperturbada por la humana, es así una vida natural<sup>142</sup>.

Lo propiamente histórico-filosófico parece ser el descubrimiento de la configuración de la obra como totalidad; totalidad que goza de una extensión y temporalidad propias y que sólo en esa medida puede ser recorrida. Totalidad que tiene sentido plantear a-históricamente porque el tipo de acontecer que afecta al investigador no es *existencial* sino *objetivo*. La tarea es por tanto absorber la historia de las ideas en cuestión, conocer el origen de las cosas en sus recorridos por venir; comprender el tránsito vital-natural de la obra; captar la cosa no como presente perenne, sino como su prehistoria y posthistoria, que no son accesorios temporales de la cosa, sino algo que la imagen del mundo, en la que se insertan estructuralmente, no

---

142 W. Benjamin, OC, I/1, pp. 244-245.



puede dejar de considerar: «Por principio, la profundización de la perspectiva histórica en semejantes investigaciones no conoce límites, sea en lo pasado o en lo por venir, sino que le da totalidad a la idea»<sup>143</sup>.

El criterio de totalidad no es el carácter estático de la idea platónica, sino su inversión en la historicidad propia del mundo posterior a la «caída» del hombre en el conocimiento. No es la verdad en la historia; se trata más bien de la historia en la verdad. En el lenguaje metafísico de Benjamin esta idea pasa por el tránsito del mundo del nombre al mundo del concepto. Tal es la genuina determinación de la necesidad histórica de una teoría epistemo-crítica<sup>144</sup>.

### 3.3. *Idea(s) de historia natural*

La relación entre Benjamin y Adorno a propósito de la idea de historia natural ha sido un tema recurrente en los estudios benjaminianos. Susan Buck-Morss, entre otros, ha dedicado un número importante de páginas a esta cuestión<sup>145</sup>. Sin embargo, se hace necesario introducir una tipología de las modalidades de historia natural que Benjamin maneja en el prólogo para evitar posibles malentendidos.

Una cita de los años treinta puede ayudarnos en este propósito:

Plantear si existe algún vínculo común entre la secularización del tiempo en el espacio y la contemplación alegórica. La primera, como resulta

---

143 W. Benjamin, OC, I/1, p. 245.

144 Queda por determinar de qué manera Benjamin, si tal cosa fuera posible, se liberaría del marxismo *à la* Lukács. Esto es, de qué manera puede esquivar Benjamin la idea de un tránsito histórico que apunta desde el principio a su consumación como unidad sintética en la resurrección de la totalidad perdida.

145 Cfr. S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Antonio Machado, 1995, capítulo 6; también S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., capítulo 3.

patente en el último escrito de Blanqui, está oculta en la “imagen científico-natural del mundo” de la segunda mitad del siglo. (Secularización de la historia en Heidegger) [N 8a, 4]<sup>146</sup>.

Benjamin asocia en esta nota (1) *modernidad* con *espacialidad*, por un lado, y (2) *alegoría* con *disposición barroca del mundo*, siendo la expresión *contemplación alegórica* el principal síntoma de que Benjamin está pensando en las categorías del libro sobre el Barroco. Benjamin lleva a cabo una suerte de historización de la ontología basada en la premisa de que, para las ciencias filosóficas en tanto que disciplinas del origen, el concepto de Ser tiene necesariamente que reflejar la historia de los fenómenos. Se trataría de establecer o poner en suspenso —ateniéndonos al doble sentido del verbo *feststellen* como *determinar* y *averiguar*— el carácter transitorio de los fenómenos. El Ser, por tanto, no se contenta con su ser fenoménico, sino con el agotamiento de su historia.

El libro sobre el Barroco es la primera entrega de la proto-historia de la modernidad que, más adelante, Benjamin emprenderá con otras herramientas conceptuales. En la sección titulada «*Trauerspiel* y Tragedia» se halla un intento explícito de desarrollar una tipología histórica que permita diferenciar drama barroco y tragedia para, de esta manera, desvincular el drama barroco de las categorías aristotélicas. En este escenario, la tragedia quedaría fijada en los límites del decisionismo y la temporalidad clásica. Por su parte, el Barroco se mostraría como una secularización del drama de misterio medieval. Hemos visto cómo Benjamin estructura el prólogo a su libro pero, ¿qué ofrece Benjamin después que pueda iluminar su lectura como teoría de la historia natural? El prólogo —recordemos— establecía la siguiente secuencia argumental:

---

146 W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Abada, 2005, p. 475.

1. El Barroco alemán, particularmente en su forma de drama del luto representa una Idea concreta: la de puesta en escena (*Darstellung*) de los fenómenos (especialización).
2. Esta re-presentación en la Idea es monádica. Esto es, es presentada de tal forma que refleja otras ideas de manera discontinua que, juntas, en su tensión, forman un *mundo*. La forma de no sólo reunir singularidad y totalidad sino de articular sus determinaciones se hará a través de una figura bien precisa: la interpretación objetiva.

Sin embargo, Benjamin abandona abruptamente esta línea de argumentación para evaluar la historia de la recepción del drama barroco alemán. Dice, a este respecto, que su falta de impacto en la historia de la literatura tiene dos raíces: (1) la falta de talento de los dramaturgos en su despliegue de temas y tramas; y (2) la falta de libertad de los personajes, ya que en los dramas barrocos no se da un sujeto autónomo soberano. La idea de un pueblo produciendo su propia historia a través de sus obras, esto es, de conceptos de conceptos [véase por ejemplo el concepto de sujeto-objeto en tanto que autogenerado colectivamente] es absolutamente puesta en cuestión por el drama barroco. Le es completamente ajena. De hecho, de estas determinaciones obtendrá Benjamin su genealogía de la modernidad. Lo hará en contraposición con la historia entendida como actividad constitutiva de un sujeto esencial que se auto-comprende en el tiempo a través de sus obras significativas. El cuerpo del libro queda, por lo tanto, dividido en dos centros temáticos que se desarrollarán adecuadamente a lo largo de las dos secciones del tratado: «*Trauerspiel* y Tragedia» y «Alegoría y *Trauerspiel*».

Procedo ahora a detallar algunos elementos importantes que puedan aportar un contexto adecuado a las diferentes versiones de la idea de historia natural que Benjamin maneja implícitamente. El primer tema que emerge en

la primera parte del libro, «*Trauerspiel* y tragedia», es la *antropología política y tipología del drama barroco*. A este respecto dice Benjamin que la influencia de Aristóteles sobre la crítica del drama barroco y sobre la obra ha sido excesiva. De esta manera, el *Trauerspiel* ha sido injustamente tratado como mera prolongación de la tragedia griega y juzgado con criterios que le eran ajenos. El *Trauerspiel* no es tal ampliación. Es necesario acabar de una vez por todas con la idea del despliegue de las obras como etapas de un proceso sustancial para el que son necesarias pero, al mismo tiempo, accidentales; esto es, mejores o peores adaptaciones de la tragedia ática. La tragedia se definía aristotélicamente a partir de los siguientes elementos: «imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de lenguaje sazonado [...] y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos»<sup>147</sup>. Establecer tales comparaciones es en lo que consiste el método genético-histórico mal entendido que Benjamin quiere denunciar.

El Barroco es el periodo en el que los temas trágicos son menos relevantes. Tanto Gryphius como Lohenstein se atuvieron a la unidad de acción y de tiempo [la unidad de tiempo sólo tiene valor estético como complemento de la de acción]. La unidad de lugar no cuenta para el Barroco; apareció más tarde tal como la conocemos hoy. Pero sobre todo, indiferente al *Trauerspiel* es la teoría aristotélica del efecto trágico. Según ésta, temor y compasión no participan de la acción, sino que son inspirados por el destino del héroe. El final del personaje cruel atemoriza, el del personaje virtuoso compadece. El dato es importante para Benjamin: el *Trauerspiel* siempre ha tenido intenciones didácticas. Fue de hecho construido para fortalecer la virtud del espectador, pero en los términos de una experiencia completamente distinta.

---

147 Aristóteles, *Poética*, 1449b, 35 [cito la traducción de A. Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004, p. 36].

En resumidas cuentas, la tragedia según Aristóteles y el *Trauerspiel* sólo comparten la figura del rey. El temario de la tragedia es también absolutamente inconmensurable: voluntad real, asesinatos, desesperación, infanticidio, lamentos, gemidos y suspiros. Es su material, no su núcleo: su contenido es la vida histórica. Para la tragedia el objeto no es la historia, sino el mito. Lo que confiere grandeza al héroe trágico es el pasado heroico, no su estamento. Por su parte, en el *Trauerspiel* el monarca secular encarna la práctica general de la historia. No en vano, *Trauerspiel* se utilizó hasta el siglo XVII tanto como nombre del drama como del propio acontecer histórico que narraba [tal como se hace, dicho sea de paso, en este trabajo].

El segundo tema importante es la historia del proceso por el cual autores y críticos decidieron o se las arreglaron para que la vara de medir del *Trauerspiel* fuera la tragedia griega. A esta importante cuestión se dedican la mayor parte de las páginas de la parte central del libro. A este respecto, Benjamin plantea todo un jeroglífico. El rechazo del *Trauerspiel* tiene que más que ver con la autoridad de Lessing que con una protesta erudita que pusiera en cuestión la ausencia de conflictos internos y de culpa trágica. La idea es que, de entre las épocas de desgarró, la barroca es la única que coincide con la hegemonía del cristianismo:

Dominaba una disposición espiritual que, por más que exaltara excéntricamente los actos de arrobó, con ellos no tanto transfiguraba el mundo como iba extendiendo un nublado cielo sobre su superficie. Los pintores del renacimiento saben mantener el cielo alto, mientras que en los cuadros del Barroco, la nube se mueve oscura o radiante hacia la tierra. Frente al Barroco, el Renacimiento aparece no como época de irreligioso paganismo sino como lapso de laica libertad en la vida de la fe, mientras que con la Contrarreforma el carácter jerárquico propio de la Edad Media

comenzará a imponerse sobre un mundo al que se negaba el acceso inmediato al más allá<sup>148</sup>.

El drama barroco, y esto es lo importante, toma pie en un marco general de inmanencia. Su constitución es, por tanto, perfecta para la crítica histórica. Dada la influencia de la filosofía de la historia de la restauración, podemos explicar [y aprovechar] su profusión en el uso de temas históricos. El Barroco, de alguna manera, se orienta a la historia universal con afán de crónica. Su historia es la historia de las maquinaciones de sus protagonistas, cuyo motivo clásico es el descontento, nunca la convicción revolucionaria. No hay tampoco apertura al misterio, a la trascendencia:

La constitución del lenguaje formal del *Trauerspiel* puede entenderse como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época. Y una de ellas, tal como comporta la desaparición de toda escatología, es el intento de encontrar consuelo a la plena renuncia a un estado de gracia en la consumada regresión al mero estado creatural [...] Mientras que la Edad Media exhibe la precariedad de la historia universal y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de salvación, el *Trauerspiel* alemán se sume por entero en el desconsuelo de la condición terrena. Si reconoce una redención, ésta se encuentra más en lo profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de la salvación<sup>149</sup>.

La causa de la ruina del drama de mártires no es la trasgresión moral, sino el propio estado creatural. Esta ruina nada tiene que ver con la del héroe trágico. Por ejemplo, en el drama de Goethe *La hija natural* —un *Trauerspiel* tardío— la política sirve para llamar la atención sobre el carácter destructivo de las fuerzas naturales. El diagnóstico de la lógica de auge y declive que las cosas experimentan en la naturaleza se traslada pronto al

---

148 W. Benjamin, OC, I/1, p. 284.

149 W. Benjamin, OC, I/1, p. 285.

mundo de los objetos creados por el hombre. Es el caso, incluso, de aquellos presuntamente ajenos al devenir histórico: monarquía, imperio y soberanía. En una conocida formulación de Benjamin, la naturaleza muta en la imagen de la ruina:

El tono arcaizante empuja el acontecimiento hacia una prehistoria concebida en cierto modo en términos de historia natural; por eso el escritor lo exageró hasta encontrarse con la acción en una relación de tensión líricamente tan incomparable como dramáticamente inhibitoria [...] Sin duda será Lohenstein el que vaya más lejos en este sentido. Ningún escritor hizo uso como él del recurso de mellar el filo de la incipiente reflexión ética a través de una metafórica que hace análogos lo histórico y el acontecer natural<sup>150</sup>.

En este caso concreto, libertad y fe [como valores absolutos] se convierten en pretextos arbitrarios para probar al personaje y su virtud privada: «La criatura es el único espejo en cuyo marco se le revelaba al Barroco el mundo moral. Pero se trata de un espejo cóncavo; pues esto no era posible sin ciertas distorsiones»<sup>151</sup>. La argumentación de Benjamin, que procede de Rosenzweig, se apoya en la afasia del héroe [su incapacidad para la palabra] para plantear el perfil del hombre metaético. El signo distintivo del héroe consiste, simultáneamente, en su grandeza y su debilidad, en el hecho de que asiste mudo al espectáculo del mundo. Su lenguaje consiste en el acto de callar. La tragedia es la forma artística del callar. El héroe se eleva así sobre los otros y forja su carácter. Según Lukács, es en la decisión trágica que se produce la vivencia de la mismidad. Por eso la palabra del héroe es más superficial que sus actos. Nietzsche se equivoca al considerar esto un mero malograrse. Cuanto más se liberan las acciones del héroe de la palabra, tanto más se ha liberado de los antiguos estatutos:

---

150 W. Benjamin, OC, I/1, p. 295.

151 W. Benjamin, OC, I/1, p. 297.

Mucho más aún que el *páthos* trágico, el silencio trágico se convirtió en el receptáculo de una experiencia de lo sublime de la expresión lingüística, la cual suele vivir mucho más intensamente en la literatura antigua que en la posterior. El enfrentamiento griego, el decisivo, con el orden demoníaco del mundo, deja su sello en la poesía trágica en términos de filosofía de la historia. Ahí lo trágico es a lo demoníaco lo que la paradoja a la ambigüedad. En todas las paradojas de la tragedia —en el sacrificio que, condescendiente con los antiguos estatutos, va a fundar otros nuevos; en la muerte, que es expiación, pero sólo se lleva consigo al sí mismo; o en el fin que decreta la victoria del hombre y también la del dios— la ambigüedad, el estigma de lo demoníaco se halla en extinción<sup>152</sup>.

De alguna manera, aquí toma cuerpo la radicalidad del impulso justiciero de los personajes de Esquilo [Antígona, cierto Edipo]. Según Benjamin, es en la tragedia y no en el derecho donde el carácter del yo expresivo asoma la cabeza; lo hace siempre en un mar de culpa. En la tragedia, el hombre toma conciencia de que es mejor que sus dioses. Esto le convierte en un personaje mudo, le deja literalmente sin palabras: «No se trata en absoluto de la restauración del “orden ético del mundo”, sino antes bien del hecho de que el hombre moral, por más que mudo, privado de la palabra como está el héroe, insiste en levantarse en medio de la inestabilidad de todo aquel mundo atormentado. La paradoja del nacimiento del genio en medio de la incapacidad moral de hablar, del infantilismo moral, es así lo sublime de la tragedia»<sup>153</sup>. El sello del héroe es la rudeza de su sí-mismo. Tal es su rasgo característico desde el punto de vista de la filosofía de la historia, el verdadero síntoma de su posición dominante.

Sin embargo, si un término destaca a lo largo del estudio es el de historia natural como *Naturgeschichte* o *Natur-Geschichte*. A lo largo del estudio, el término experimenta una decisiva mutación de sentido. Significa

---

152 W. Benjamin, OC, I/1, p. 318.

153 W. Benjamin, OC, I/1, p. 319.



igualmente la existencia de una temporalidad específica y esencialmente transitoria que, al mismo tiempo, la de-historización de lo histórico en el *Trauerspiel* alemán. Esta de-historización será leída por Benjamin en términos de espacialización o, en clave filológica, como *escenificación* del tiempo en el escenario [*die Geschichte wandert in den Schauplatz hinein*]. Benjamin, de esta manera, invierte el sentido tradicional del término *historia natural* que implicaba, en su versión clásica, una naturaleza atemporal tal y como se encuentra, por ejemplo, en Linnaeus (taxonomía, topología, espacialidad de la naturaleza). Así, cuando Benjamin invoca el término *historia natural*, lo hace en la primera parte en cuanto de-historización de la historia como reducción de la historia del mundo al cálculo de los personajes del drama barroco. Benjamin resalta el aspecto de catástrofe natural [y no tanto de ofensa en el plano ético, a la manera trágica] de las desdichas que ocurren a sus personajes; muy particularmente al soberano barroco, siempre incapaz de decidir; soberano para el cual las cuestiones jurídicas resultan finalmente indecibles. Digamos que en el Barroco la vida es seria, pero ha perdido su «seriedad última». El juego del cortesano y el soberano se plantea con arreglo a un plan, aunque en el caso del drama alemán no se llegara a los niveles de sofisticación y reflexividad de Calderón, al que Benjamin, a propósito precisamente de la *reflexión*, dedica palabras que remiten explícitamente a la problemática del mito: «Igualmente esenciales son estos dos aspectos de la reflexión: la lúdica reducción de lo real, y la introducción de una infinitud reflexiva del pensamiento en la cerrada finitud de un espacio profano del destino»<sup>154</sup>. En el *Trauerspiel*, el soberano, por alto que sea su rango político, es siempre una criatura, y su temporalidad no es otra que la *creatural*; es pura caducidad. Por el contrario, el drama español elevó el

---

154 W. Benjamin, OC, I/1, p. 288.

tema de la honra —la capa y la espada— sobre una base similar, pero con consecuencias bien diferentes.

Esta base consiste en que el soberano es criatura suprema y puede, por tanto, emerger con violencia; constituye lo que Hegel llamó «lo absolutamente vulnerable». Con *honra* se combate por la singularidad, no tanto por el bien común o la comunidad. Por abstracta que sea, la honra hace siempre referencia a la invulnerabilidad física, al fundamento originario del código de honor, «y por eso la honra no se ve tan afectada por el ultraje sufrido por un pariente como por la afrenta de la que es objeto el propio cuerpo»<sup>155</sup>. La afrenta tiene siempre un origen físico. El drama español resalta de forma sublime el desamparo físico de la criatura, el cosmos de lo profano, y la posición del tiempo histórico se ve afectada por ello. Como dice Hübscher, «para el Barroco, por tanto, la naturaleza no es sino una vía para huir del tiempo, resultándole ajena la problemática correspondiente a los tiempos posteriores»<sup>156</sup>. El Barroco huye del brillo de la totalidad de la naturaleza trágica; y lo hace no ya contraponiendo historia [lo nuevo] y naturaleza [lo siempre igual], sino a través de una crucial innovación, la «total secularización de lo histórico en lo que es el estado de Creación»<sup>157</sup>. A la desesperanza del paso del tiempo no le opone la eternidad, sino la intemporalidad, esto es, el Paraíso. Con eso puede el Barroco mover la historia —en la concepción *panorámica* que le es tan característica— hacia el teatro. Visión panorámica que representa lo histórico como *yuxtaposición* de momentos relevantes; cuyas son las *imágenes espaciales* que nos permiten comprender la historia. El panorama, la corte del soberano, serán para el Barroco el escenario definitivo: el decorado de la historia. No existen apenas diferencias entre la crónica histórica y el espacio escénico, un escenario

---

155 W. Benjamin, OC, I/1, p. 292.

156 Hübscher, citado en W. Benjamin, OC, I/1, p. 297.

157 W. Benjamin, OC, I/1, p. 297.

poblado de figuras espectrales [cadáveres, incluso] que representa a todas luces un decurso carente de toda escatología. Esta idea procede, en buena medida, del diagnóstico de Lukács sobre la modernidad capitalista. Lukács asocia la creciente calculabilidad de los procesos de trabajo —esencialmente temporales, aunque no exentos de una espacialidad característica— a su conversión en espacio:

[El tiempo de trabajo abstracto, esto es, la temporalidad de la vida social moderna para Marx, EMZ] pierde su carácter cualitativo, mutable, fluyente; cristaliza en un continuo lleno de *cosas* exactamente delimitadas, cuantitativamente medibles (que son los rendimientos del trabajador, cosificados, mecánicamente objetivados, tajantemente separados de la personalidad conjunta humana) y que es él mismo exactamente delimitado y cuantitativamente medible: un espacio. En este tiempo abstracto, exactamente medible, convertido en espacio de la física, que es el mundo circundante de esta situación, presupuesto y consecuencia de la producción científica y mecánicamente descompuesta y especializada del objeto del trabajo, los sujetos tienen que descomponerse racionalmente de un modo análogo<sup>158</sup>.

Si la cronología trágica era intermitente, en el Barroco, por el contrario, el decurso histórico se vuelve coreográfico. Y en tanto que coreográfico, presenta un curso del tiempo analíticamente cifrable, descomponible en múltiples e infinitas subdivisiones. Los productos de la historia en el mundo dejan de ser unitarios; sus relaciones se vuelven casuales o calculables. Las figuras palaciegas, con sus pequeños móviles e intrigas, permiten al espectador *calcular la criatura*. Con sus conocimientos, estos maquinadores aportan el último dato que permitiría al Barroco

---

158 G. Lukács, *Historia y consciencia de clase*, vol. II, op. cit., pp. 15-16. Comentaré de nuevo esta cita de Lukács en el segundo capítulo.

«transformar la dinámica de la historia universal en acción política»<sup>159</sup>. Es tiempo mecánico, repetible y vacío. En este tiempo transcurren las maniobras de los cortesanos, armónica y regularmente. La intriga marca el ritmo del segundero.

En estas condiciones, el cortesano es un personaje tan fundamental como el soberano: conoce la vida psíquica del hombre barroco mejor que ningún otro. Benjamin llega a apoyarse ni más ni menos que en el castizo Antonio de Guevara para fundar este juicio: Caín fue el primer personaje del Barroco, pues carecía de hogar<sup>160</sup>, su espacio no era homogéneo, reconocible, único. Benjamin toma también del trabajo de Alois Riegl la importancia de la conexión entre el cuerpo [del cortesano] y el espacio físico en que opera, a saber, la contradictoria relación entre *Empfindung* [sentimiento] y *Wille* [voluntad]. A este respecto, el currículum de Benjamin de 1928 es muy explícito:

[...] mis ensayos hasta ahora se esfuerzan por abrir el camino a la obra de arte por la destrucción de la doctrina del carácter específico del arte [...] Este análisis de la obra de arte reconocerá en ella una expresión integral de las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una época. Este ensayo, que emprendí en gran medida en el mencionado Origen del Trauerspiel alemán se conecta por una parte a las ideas metódicas de Alois Riegl en su doctrina de la Voluntad de Arte, y por otra parte en los ensayos contemporáneos de Carl Schmitt, que emprende un ensayo análogo de integración de los fenómenos, aislables sólo de manera aparentemente específica, en su análisis de las figuras de lo político<sup>161</sup>.

---

159 W. Benjamin, OC, I/1, p. 303.

160 Interesante también, a efectos de esta investigación, es el juicio de Fray Antonio: «La cosa más necesaria de que el cortesano tiene necesidad es tener en la corte un fiel y verdadero amigo, no para que le lisonjee, sino para que le reprenda».

161 W. Benjamin, GS, VI, p. 219. Hay traducción de J. L. Villacañas y R. García en «Walter Benjamin y Carl Schmitt. Soberanía y Estado de Excepción», en *Daimon. Revista de Filosofía*, nº 13, 1996, p. 42. Es interesante a este respecto el trabajo de J. Morris,

La voluntad de arte [*Kunstwollen*] sirve a Benjamin como figura metodológica desde la que trazar su propio camino de captación del esfuerzo que se iniciara con el *Trauerspiel*. La voluntad de arte es aquella modulación de la relación entre artista y obra que coincide temporalmente con los periodos de mayor declive de un género o una civilización, una fuerza humana de creación de afinidades espirituales y estéticas históricamente determinadas [la historia del arte como historia del espíritu de arte]. Riegl descubre el término, de hecho, en sus análisis del arte tardorromano. Lo interesante para Benjamin es que Riegl espacializa también este declive. La voluntad de arte rodea al objeto. Deja huellas legibles, material de archivo<sup>162</sup>, y sin embargo no está estrictamente ligada a la historia material de su tiempo; más bien depende de sus manifestaciones espirituales. Benjamin invierte de alguna manera el sentido de la *Kunstwollen* [que ya no es superposición del estilo sobre su tiempo histórico, como en Riegl, sino adopción de la materialidad del decurso histórico como centro de operaciones del autor literario] porque, en el caso concreto del *Trauerspiel*, la historia efectiva es recuperada para la creación literaria. La huella definitiva, para Benjamin, consiste en que este soberano que es señor de las criaturas, precisamente en tanto que no es menos criatura que sus súbditos, es la muestra palmaria de la *escenificación* de la historia, de su de-historización. Por la parte de Schmitt, el núcleo conceptual de su herencia remite igualmente a la idea de *historia natural*, que remite a la decisión sobre el *estado de excepción* no en tanto que decisión, sino en tanto que cifra del proceso por el cual esta decisión se vuelve *cíclicamente* necesaria.

La cuestión del estado de excepción ha sido uno de los focos tradicionales de atención para los estudiosos de Benjamin, pero siempre con

---

«Graves, Pits and Murderous Plots», en A. Benjamin y Ch. Rice (eds.), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Victoria, re.press, 2009, pp. 96-101.

<sup>162</sup> Cfr. A. Riegl, *Entstehung der Barockkunst in Rom*, edición de Arthur Burda y Max Dvoriak, Berlín, 1908.

un énfasis especial en *Teología política* que, muy probablemente, el propio Schmitt no acertaría a comprender hoy. De hecho, el concepto de «estado de excepción» (*Ausnahmezustand*), superado el umbral de *Teología política* (1922) no reaparece en la obra de Schmitt hasta el estudio *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum* (1950). Sin embargo, lo hace cuando Schmitt alude a la construcción legal de la *occupatio bellica* entendida como apertura de un camino entre de dos estados soberanos para la regulación de la ocupación militar de sus territorios dentro del respeto de su soberanía. Schmitt sugiere la presencia de una afinidad electiva entre la ocupación militar y el estado de excepción, cuestión que queda irresuelta y que, como ha dicho Sigrid Weigel<sup>163</sup>, da pie a considerar que el propio Schmitt se sirvió en ese momento de una metáfora porque no sabía cómo resolver el problema. Lo que sí queda claro —prosigue Weigel— es que *El Nomos de la Tierra* es un texto clave en el giro del pensamiento schmittiano sobre la soberanía. El soberano no será ya aquél que decide sobre el estado de excepción, sino el ocupante que reclama su victoria. Somos incapaces de prever la respuesta de Benjamin a este giro, pero cabe aventurar que éste bien pudiera haber preferido la alternativa de 1950. El recurso mítico al *nomos* de la tierra encaja sustancialmente con el estado policial mantenedor de derecho y la *occupatio* con el recurso mítico al establecimiento de un nuevo marco jurídico. En cualquier caso, sólo podemos, en justicia, recurrir a la versión de 1922. La línea básica de argumentación de Schmitt se condensa en esta cita: «La excepción es lo que no puede subordinarse a la regla; se sustrae a la comprensión general, pero al mismo tiempo revela un elemento formal jurídico específico, la decisión, con total pureza. [...] Hay que crear una situación normal, y es soberano quien decide de manera definitiva si este

---

163 S. Weigel, «The Critique of Violence. Or, the Challenge to Political Theology of Just Wars and Terrorism with a Religious Face», en *Telos*, n° 135, 2006, pp. 61-76.

estado normal realmente está dado»<sup>164</sup>; Benjamin responde asintiendo. Para él, la excepción y la norma general son inseparables: «La tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en que vivimos es sin duda la regla. Así debemos llegar a una concepción de la historia que le corresponda enteramente»<sup>165</sup>. La excepción traza los límites sobre los que luego decide el soberano; Benjamin, no sin cierta correspondencia con la cita anterior, afirma que «en la imagen del mundo propia de la alegoría la perspectiva subjetiva se encuentra, por tanto, totalmente absorbida en la economía del todo»<sup>166</sup>.

Sin embargo, el ensayo de 1921 sobre crítica de la violencia, anterior al *Trauerspielbuch*, contenía ya los elementos básicos de un paradigma alternativo que bebe de las fuentes de Schmitt pero que, como veremos más adelante, no tarda en tomar otra dirección: «[...] la crítica de la violencia es ya la filosofía de su historia [...] Una mirada sólo dirigida hacia lo más cercano a lo sumo es capaz de percibir las vicisitudes producidas en la configuración de la violencia, en su condición de instauradora y mantenedora del derecho. Pero la ley de su oscilación queda basada en que, con el tiempo, toda violencia mantenedora del derecho indirectamente debilita a la violencia instauradora del derecho, la cual está representada en ella, mediante la opresión de las violencias que a ella son, precisamente, hostiles»<sup>167</sup>. Lo que Benjamin expresa con esta idea es, precisamente, la lógica de la *decadencia histórico-natural* de la violencia del Estado. Cuando una nueva época surge a partir del momento destructivo del ciclo, en realidad nos preparamos para una nueva decadencia.

---

164 C. Schmitt, *Politische Theologie*, Berlín, Duncker und Humblot, 1993, p. 19.

165 W. Benjamin, OC, I/2, p. 309

166 W. Benjamin, OC, I/1, p. 458.

167 W. Benjamin, OC, II/1, p. 205. Volveré a esta cita en el capítulo dedicado a la teoría del mito.

Esta idea aparece en el libro sobre el Barroco a propósito de los dramas y martirios que tan detalladamente se describen en los *Trauerspiele* y de cómo en su configuración no están nunca fuera de lugar, pese a lo mórbido de los mismos. Benjamin se apoya en la fórmula latina *Integrum humanum corpus symbolican iconem ingredi non posee, parten tamen corporis ei constituendae non esse ineptam* [Entero el cuerpo humano no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del cuerpo no es inapropiada para su constitución]. En otras palabras, hay que despedazar lo orgánico para encontrar en sus piezas el significado verdadero.

Sólo en tanto que cadáveres los personajes del *Trauerspiel* pueden ingresar en la alegoría. Mueren no por la inmortalidad, sino «por mor de los cadáveres»<sup>168</sup>. En esta línea, Franz Rosenzweig aporta una clave importante. En su importante libro *Der Stern der Erlösung* [*La estrella de la redención*, 1921], que Benjamin leyó con enorme interés, Rosenzweig utiliza para referirse a la forma de organización del tiempo del hombre la expresión *kriegerische Zeitlichkeit*<sup>169</sup> (temporalidad marcial). La soberanía, en clave schmittiana, es de nuevo la respuesta positiva a la decadencia inmanente al proceso histórico-natural. Se vuelve una forma de temporalidad que sólo conoce la violencia y la guerra. De alguna manera, es el Estado quien que ataca el viejo problema de la coerción con armas renovadas cada vez; se apropia del instante histórico: «Tal es esa constante solución de la contradicción que va posponiendo siempre el curso de la vida —la excepción, en palabras de Schmitt— del pueblo dejando que el tiempo corra. El Estado va directamente a por ella —podríamos decir, con Schmitt, el soberano, EMZ—; no es él sino la resolución de la contradicción que a cada instante emprende»<sup>170</sup>.

---

168 W. Benjamin, OC, I/1, p. 439.

169 F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1988, pág. 368.

170 F. Rosenzweig, *La estrella de la redención*, Salamanca, Sígueme, 1997, p. 395.



¿Sin embargo, podemos realmente asignar como par a esta tendencia filosófica la secularización propia de la era moderna? Realmente, tal como conocemos los procesos psico-sociales y culturales de secularización, no podemos. Es por ello que Benjamin, consciente del terreno que pisa, plantea una concepción de la secularización no estrictamente dentro de la tradición filosófica. Secularización no será sólo *desencantamiento del mundo* o escisión del ser humano de su dimensión trascendente, como tampoco privatización del fenómeno religioso. Para Benjamin, el término *secularización* expresa la transición del tiempo histórico-religioso [modalidad básica de temporalidad completa] a una mayor preocupación por el espacio [modalidad inauténtica del tiempo en tanto que se mira en el espejo de la calculabilidad de las acciones]. En el *Trauerspiel* alemán se localiza una de las mayores innovaciones de la modernidad: *la historia comparece en el escenario*. Se lleva a cabo la transposición del tiempo en el espacio, la transposición de los datos temporales originales a la inautenticidad espacial y la simultaneidad, a la manera de las ciencias naturales<sup>171</sup>. Esta misma idea habrá de aparecer más adelante en algunos lugares señalados: el ensayo sobre la obra de arte, el libro sobre Baudelaire y las notas metodológicas para el *Libro de los Pasajes*.

Benjamin insiste —contra la secularización entendida como *desencantamiento*— en que el tiempo histórico es infinito en todas direcciones e incompleto en cada instante; por tanto, no se parece al tiempo de las ciencias naturales<sup>172</sup>. Mientras que para ellas el tiempo sigue siendo una cáscara vacía, para Benjamin el tiempo histórico es tiempo religioso. Es tiempo mesiánico en tanto que *tiempo susceptible de ser completado*. Por el contrario, el tiempo de las ciencias naturales es sencillamente «la posibilidad

---

171 W. Benjamin, OC, I/1, p. 260.

172 Benjamin había sido un tenaz opositor de Heidegger ya en la primera década del siglo XX, como muestra su correspondencia con G. Scholem, en la que califica de trabajo horrible la lección inaugural *Das Problem der historischen Zeit* de Heidegger en Friburgo. Me refiero, concretamente, a su carta del once de noviembre de 1916. Cfr. W. Benjamin, *Briefe*, op. cit., p. 81 y siguientes.

de cambios en el espacio con regularidad y de cierta magnitud, teniendo lugar simultáneamente de forma compleja»<sup>173</sup>. Si el tiempo histórico ha de ser mesiánico —volviendo al objeto del *Trauerspielbuch*— entonces la tragedia griega ha quedado fijada en un tiempo individualmente completado por el héroe, mientras que el drama barroco ha introducido la repetición y la inmanencia como elementos sustanciales.

El *Trauerspiel* introduce la idea histórica de la repetición. Es importante, dado que atraviesa toda la obra de Benjamin, destacar la importancia de la dicotomía *temporalidad auténtica/temporalidad inauténtica*. Algunas modalidades inauténticas de tiempo son (1) el tiempo cronológico, (2) su inversión como *acmé*, a saber, la posibilidad de una edad de oro ajena a las catástrofes que, tras un enorme *happy ending*, sea regida por una inapelable autoridad eterna; *acmé* también traduce la transformación de la temporalidad histórica en prehistoria natural o naturaleza prehistórica; así ocurre en el drama pastoral, que seculariza la historia en el estado creatural —espiritualizando el momento de la creación— para espacializarlo ulteriormente en un nuevo estado de naturaleza primigenia. También destaca (3) el ciclo nietzscheano del eterno retorno. Benjamin considera que Nietzsche es regresivo desde el punto de vista de la teoría epistemo-crítica en el sentido de que le resulta completamente ajena la idea de la caducidad como sentido inmanente del mundo. La historia cíclica remite más bien al mito, al reencuentro con el origen como algo estático que marca el inicio de las cosas una y otra vez. El retorno de lo mismo es afín a la lógica inexorable del dominio de la naturaleza y del hombre por el hombre. Lo eterniza igual que eterniza la condición humana; la caducidad le produce en el fondo un enorme espanto.

En el *Trauerspiel* la historia de la obra, su procesión cronológica, se da en un *continuum* espacial en clave coral. La corte del rey se convierte no sólo

---

173 W. Benjamin, «*Trauerspiel* y tragedia», en OC, II/1, p. 138.

en el escenario perfecto para el cálculo [del político, del conspirador, del científico]; también deviene cifra de lectura de nuestra propia historia. En líneas generales, son varias las acepciones que Benjamin maneja en los textos relevantes que hemos mencionado:

1. *Historia natural como vida natural de la obra de arte*, que se enmarcaría en el intento de reivindicar una lectura de la historia en la obra de arte y no de la obra en la historia, o si acaso, de la historia en la verdad y no la verdad en la historia. La primera acepción (*natürliche Geschichte*) hace referencia por tanto a las afinidades entre el concepto de *historia natural* y la idea de la vida natural de la obra. La búsqueda de fundamentos sólidos para una historia del arte, por lo tanto, se convierte en una doctrina de la historicidad en sintonía con el programa de la filosofía venidera, en el que Benjamin, recordemos, oponía a la experiencia empobrecida de la filosofía kantiana una reflexividad sin sujeto que sí pudiera permitirse un concepto superior de experiencia. Con esta noción Benjamin se refiere también a diferentes figuras: (a) la del artista que se conjura en su obra, siendo finalmente su vida la obra más importante jamás producida por él; (b) la figura del filósofo-artista, esto es, aquél que no respeta la condición de meros mediadores de los instrumentos con que trabaja; (c) la figura del político-artista, aquél que introduce en el espacio del cálculo la (estéticamente estéril) creatividad como modelo.
2. *Historia natural como originación, como pre y post-historia de su objeto*, tal y como aparece en la definición de origen. Esto implica que, de todas las posibles manifestaciones empíricas del drama barroco [de sus extremos] la ciencia del origen habrá de extraer lo que

equivale a la Idea de drama barroco. Su dimensión histórica, inscrita en la idea y consistente en su *pre* y *post-historia* —a saber, historia que no es presente en cuanto evento sino virtualmente presente como contenido de la Idea—, se separa de la historia pragmática, real, para presentarse de nuevo como historia natural de la obra (*natürliche Geschichte*). La historia natural de la obra es fijada en la esencia de los fenómenos. Esto es, Benjamin invierte la teoría platónica de las ideas para que sea la transitoriedad la que comparezca seminalmente en la idea, y no al revés. Benjamin apenas ha buscado otra cosa que rehabilitar la transitoriedad para la *prima philosophiae*; en vez de condenarla, la inautenticidad de su modo de existencia no es sino la forma de distinguirla de la historia humana, de sus *pragmata*. Lo histórico gana terreno a lo natural. Con respecto a los esbozos del prólogo del libro sobre el *Trauerspiel* y la carta a Rang que veíamos en la sección dedicada a la crítica protorromántica, la diferencia estriba en que en el libro sobre el Barroco Benjamin apunta no ya a una mediación hermenéutica por la Idea sino a una teoría objetiva de la interpretación. Nada menos, todavía en 1925, que el postulado de la imagen dialéctica como herramienta interpretativa a la manera del *Libro de los Pasajes*.

3. *Historia natural como secularización del tiempo en el espacio*, vinculada a una crítica general de la traslación de la relación de causalidad de los hechos físicos a los datos históricos [crítica, por extensión, del historicismo tradicional], y en general a la máxima inmanencia del periodo barroco. Por extensión analítica, es el tipo de historia natural que Benjamin utilizará más adelante en sus trabajos sobre la modernidad en la ciudad de París alrededor de 1848, sus

estudios sobre la mitología moderna [la eterna novedad, lo efímero perenne, el *shock*], la espacialidad [*Pasajes*] y la temporalidad [el eterno retorno de la mercancía] propias de las sociedades capitalistas avanzadas.

4. Historia natural, tal y como aparece en la sección segunda del libro, a la manera de una *historia natural de la destrucción de las distintas formas simbólicas*. Se trata de una lógica del auge y caída de todos los órdenes de significado, de una historia de violencia histórico-natural explícita. Benjamin plantea esta historia natural en términos de historia de los procesos degenerativos de los diversos órdenes de significado habidos y por haber. Se trata más bien de un marco general interpretativo que de un recurso analítico.

Ante semejante *páthos* de decadencia, no es de extrañar, por tanto, que en la segunda parte del libro, «Alegoría y *Trauerspiel*», Benjamin se pregunte por las consecuencias no deseadas de la constitutiva transitoriedad de su mundo [y de su propio método]. ¿Qué llora, por tanto, el drama del luto? Lloro la tragedia. Lloro el fin de los arquetipos tal como Goethe o Hölderlin todavía pudieron pensarlos.

Benjamin reúne finalmente *alegoría* y sensación de *pérdida*, inmanencia y secularización [como espacialización]. Partiendo de una crítica inicial al concepto romántico de símbolo, Benjamin sanciona que éste requiere de un absoluto deslumbrante que ofrezca vía libre al potencial totalizador del símbolo. Introduce en la filosofía del arte una densa niebla procedente del ámbito de lo teológico —en última instancia su localización original— que se ve acrecentada además por su predominio histórico como tropo, como si semejante descomposición del simbolismo fuese estrictamente necesaria de

cara a un análisis serio de la obra de arte. En su uso vulgar, además, sugiere una unión inextricable de forma y contenido, sin temple dialéctico, y «queda puesto al servicio de una mitigación de carácter filosófico de esa incapacidad en virtud de la cual, a falta de un auténtico temple dialéctico, en el análisis formal se pierde el contenido, y en la estética del contenido, se pierde la forma. Pues este abuso, en efecto, tiene siempre lugar cuando en la obra artística se expresa la “manifestación” de una “idea” en cuanto “símbolo”. La unidad de objeto sensible y suprasensible, la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre manifestación e idea»<sup>174</sup>.

La apoteosis clasicista se produce en el individuo éticamente perfecto. Esto proporcionó a los románticos la idea de que lo bello, entendido como construcción simbólica, tenía que disolverse en lo divino. Por el contrario, la apoteosis barroca es intrínsecamente dialéctica, esto es, «se consuma en la reversión de los extremos»<sup>175</sup>. Los problemas específicos del Barroco [de corte histórico, político y religioso] no afectan a la interioridad sin opuestos propia del clasicismo, como tampoco tienen jurisdicción sobre los individuos de su comunidad. Lo alegórico se va formado así como equivalente especulativo del símbolo clasicista: «[...] como especulativo el nuevo concepto de lo alegórico es legítimo al proponerse como el oscuro fondo contra el cual el mundo del símbolo debía destacarse claramente»<sup>176</sup>. La alegoría, por este motivo, no puede envejecer. Goethe vio que, en la alegoría, lo particular sólo cuenta como paradigma o ejemplo de lo universal, mientras que otra cosa, bien diferente, es ver lo universal en lo particular. La poesía expresa lo segundo: expresa algo particular sin referirse a lo universal, de forma que aquél que capte lo particular, precisamente a través del procedimiento alegórico, accederá con ello lo universal.

---

174 W. Benjamin, OC, I/1, p. 376.

175 W. Benjamin, OC, I/1, pp. 376-377.

176 W. Benjamin, OC, I/1, p. 377.

### 3.4. *Monadología e idea del método de las constelaciones*<sup>177</sup>

Benjamin cifra en Leibniz buena parte de las claves interpretativas de sus definiciones de *origen* e *historia filosófica*. Veíamos al final de la sección sobre el origen que la dignidad de la idea se fundaba en su totalidad intensiva y extensiva, a la cual le era propia, a su vez, la investigación histórica: «La estructura de ésta [la idea, EMZ], tal como la plasma la totalidad en el contraste con su inalienable aislamiento, es monadológica. Pues la idea es mónada»<sup>178</sup>. También hemos podido rastrear la variedad de matices que la noción de historia natural tiene en el texto de Benjamin.

¿En qué sentido puede dar Benjamin un sentido histórico-filosófico a la idea de la monadología? Lo más probable es que la configuración monadológica fuera para él el único recurso metafísico accesible a una teoría del conocimiento que toma pie, o al menos lo pretende, en la representación de los fenómenos. Asimismo, la mónada comparte con la *Darstellungsform* el hecho de que no requiere de un sujeto eminente para su subsistencia. Desde este punto de vista, la monadología faculta a Benjamin para traspasar los límites conceptuales de la reflexión sin sujeto hacia una interpretación sin

---

177 Cfr. R. Wolin, *Walter Benjamin*, Londres, University of California Press, 1994, pp. 90-106; Th. W. Adorno, *Frankfurter Adorno Blätter*, IV, Adorno-Archiv, Múnich, 1995, pp. 52-77. Para cuestiones relativas a la metodología benjaminiana de las ideas, véanse también los trabajos ya citados de B. Hanssen, así como el libro de Max Pensky, *Melancholy dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Nueva York, University of Massachusetts Press, 2001, cap. 1; P. López Álvarez, *Espacios de negación. El legado crítico de Adorno y Horkheimer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000; S. Sevilla, «La hermenéutica materialista», en *Quaderns de filosofia i ciència*, 35, 2005, p. 91; los trabajos de V. Gómez Ibañez sobre Adorno, sobre todo «De Kierkegaard. Construcción de lo estético (1929/30) a *Dialéctica negativa* (1966). Los orígenes filosóficos de la filosofía de Th. W. Adorno», en *Quaderns de filosofia i ciència*, 28, 1999, pp. 93-106 y «Teoría del conocimiento y teoría de la sociedad. Sobre la adecuación de objeto y método de la crítica social», en *Estudios Filosóficos*, 129 (1996), pp. 297-317. Por último, S. Porombka, «Dem Gegenstand Gedanken zuführen. Der Rezensent Walter Benjamin», en *Text + Kritik*, 31/32 (2009), tercera edición renovada, Göttingen, pp. 107-119, donde se comprimen las principales ideas metodológicas de Benjamin en relación con su actividad como crítico literario.

178 W. Benjamin, OC, I/1, p. 245.

sujeto, esto es, una interpretación objetiva. Su teoría crítica de la historia natural concibe además la historia como hecho infinitesimal, como cantidad infinitamente pequeña que en la práctica resulta perfectamente operativa, cuyas cualidades son índole analítica: (a) la suma finita de dos o más infinitésimos es un infinitésimo y (b) el producto de una constante por un infinitésimo es un infinitésimo.

Este orden no totalizador de la experiencia —como en el caso de la *historia espacializada* del Barroco— ofrece a Benjamin un reclamo idóneo para su teoría del conocimiento como intelección de los elementos esenciales de los fenómenos. El ideal de la mónada es para Benjamin es el compendio de la teoría de las ideas, y es así que la tarea de interpretar obras de arte consiste en congregiar los elementos fundamentales en la Idea. Con ello, según Benjamin, el mundo se convierte en verdadera empresa monadológica, «cada idea contiene la imagen del mundo»<sup>179</sup>. La forma en que Benjamin lleva a cabo esta tarea nunca queda especificada, aunque sí la referencia metodológica. Presentar una idea de esta manera se convierte para Benjamin en delinear la imagen del mundo en su tensión originaria, sólo que aislada «monadológicamente». La perspectiva histórico-filosófico-epistemo-crítica de Benjamin consiste finalmente, en la *presentación de la idea aislada como totalidad*. Presentación de su historia oculta o, si se quiere, de su *historia natural*. Sólo de esta manera la historia filosófica se convierte en algo más que el mero registro de lo que ha sido, a la manera de la historia de las ideas o la historia de los filósofos. Sólo de esta manera cobra sentido replantearse el problema de la exposición.

El método de las constelaciones es importante a este respecto porque permite situar a Benjamin en el marco de una teoría epistemo-crítica practicable. Concita también la presencia de una rama de la teoría crítica de

---

179 W. Benjamin, OC, I/1, p. 245



la sociedad que, años antes de la publicación del seminal trabajo de Horkheimer «Teoría tradicional y teoría crítica», viene desarrollándose en torno a Benjamin y Adorno. Ninguno de los dos hace teoría crítica *à la* Horkheimer por su cuenta [con algunas sonoras excepciones, a saber, el *Wagner* de Adorno y algunas aproximaciones de Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, libro que formaba parte de una intensa, aunque conflictiva, dinámica de convergencia entre Benjamin y el *Institut für Sozialforschung*]. Realmente, tampoco Horkheimer lo hará de forma sostenida más allá de los años cuarenta.

Donde sí cabe encontrar una excelente traducción del método de las constelaciones es en la lección inaugural de Adorno en Frankfurt (1931): «Actualidad de la filosofía». Adorno comienza postulando la forma que el pensamiento adquiere en la actualidad como proyecto filosófico: «quien hoy elija por oficio el trabajo filosófico, ha de renunciar desde el comienzo mismo a la ilusión con que antes arrancaban los proyectos filosóficos: la de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento»<sup>180</sup>. Estas conocidas palabras plantean directamente la relación entre sujeto y objeto en términos de una disciplina cuya verdad no se resuelve en la proyección de categorías sobre el segundo. Este tema benjaminiano adquiere en Adorno su dimensión constitutiva. La verdad obedece al ritmo que la cosa le exige en su exposición. La verdad propia de una realidad no-intencional se presenta separada del conocimiento estandarizado de las ciencias naturales. Esta dinámica se despliega espacialmente, por un lado, como delimitación de la imagen del mundo. Temporalmente, por el otro, se afirma en una transitoriedad ineludible que Adorno —en su conferencia sobre «La idea de historia natural»— cifra como categoría de mediación entre lo histórico (como natural) y lo natural

---

180 Th. W. Adorno, «Actualidad de la filosofía», en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 73.

(como histórico). *Verdad* significa aquí no adjudicar intencionalidad tampoco a los objetos de la filosofía. Significa, en definitiva, clausurar la tentación de la ontología fundamental y del sistema, no sólo la seducción del idealismo. La verdad se opone en este orden de cosas a su inversión en el mito, entendido aquí como ontologización del tiempo histórico y como forma inauténtica de temporalidad. La contraposición entre mito y verdad nace en este contexto y culminará —si cabe hablar en estos términos— en *Dialéctica de la Ilustración* (1944/47).

Adorno habla, en su lección inaugural, de la construcción de «constelaciones cambiantes» como motivo genuinamente filosófico. Estas constelaciones son la reconstrucción hipotética del mundo de las ideas, solo que apoyada no en conexiones conceptuales o sobrenaturales, sino en un cierto parecido de familia con la existencia misma de las cosas. *La mónada garantiza, por su constitución, la capacidad del filósofo de representar las ideas*. El lenguaje de las ideas es, en definitiva, susceptible de ser traducido al lenguaje de la filosofía, uno que no puede ser auténtico pero sí representativo<sup>181</sup>. Que cada idea, monadológicamente entendida, contenga la imagen del mundo, significa que existe un orden histórico en el desorden de los fenómenos, no uno lógico. Pese al parecido de familia, aquí no se da todavía el tema de la ontología del presente; para Benjamin el presente es sólo aprehensible como constructo o —más precisamente— dentro de los límites que el mundo de

---

181 Una última presentación de este estadio del desarrollo de la metodología filosófica se encuentra en los protocolos de los seminarios que Adorno impartió sobre Benjamin en Frankfurt en verano de 1931 e invierno de 1931-1932. Adorno se centraba fundamentalmente en la idea de que los fenómenos contienen trazos de su relación significativa con las ideas, pero ni éstas contienen a aquéllos ni aquéllos a éstas. De esta manera, Adorno ensaya su noción de verdad no-proposicional como verdad no esencial. La verdad y la realidad son de nuevo concebidas como no-intencionales. Esta anotación afecta sobremedida a la idea de Adorno de la práctica de la filosofía como hermenéutica material. Sólo de esta manera puede la filosofía constituirse autorreflexivamente sin renunciar a su consistencia epistémica. También ella ha de caer bajo el principio de transitoriedad. Véanse de nuevo los papeles de Adorno, en Th. W. Adorno, *Frankfurter Adorno Blätter*, IV, Adorno-Archiv, Munich, 1995, p. 63.

las ideas y su paralelismo con el lenguaje de las cosas nos marcan. Lo que queda más allá es absolutamente ininteligible, pero su cumplimiento es indisociable de los sucesos que acontecen más acá. «Absoluta inmanencia» no equivale a nominalismo tradicional. Implica el reconocimiento de las estructuras fenoménicas preestablecidas en las configuraciones monádicas. La textura de dichas relaciones es especular, lo cual permite el acceso a alguna clase de verdad. Al mismo tiempo, la existencia de esta red faculta para la crítica de las cosas «tal cual son». Cabe proyectar en un dominio interior/exterior, por mor del conocimiento, un conjunto de ideas que rigen efectivamente, una constelación de ideas objetivas, porque —según Benjamin— sólo de esta manera se pueden salvar los fenómenos sin necesidad de volverse absolutos. La teoría epistemo-crítica del conocimiento es negativa, en este sentido, porque conserva la dualidad lingüística entre idea y concepto. Y porque permite, asimismo, llevar a cabo una tarea filosófica que, si bien no los desvela, sí reduce los significados impropios que la mala proyección categorial atribuye a las cosas a mera cáscara vacía, a proyección desde arriba, a ejercicio del despotismo filosófico: *todo para las cosas pero sin las cosas*. El lamento por la falta de sentido último de las cosas se convierte él mismo en sentido filosófico, «con lo cual la tendencia que es propia de toda conceptualización filosófica se determina de nuevo en el viejo sentido: establecer el devenir de los fenómenos en su ser. Pues el concepto de ser de la ciencia filosófica no se satisface en el fenómeno, sino solamente en la absorción de su historia»<sup>182</sup>.

Adorno avanza en esta dirección en su análisis del proyecto de Benjamin en la introducción a la primera edición de los *Gesammelte Schriften* de Benjamin, donde sostiene que la teoría del conocimiento de Benjamin es

---

182 W. Benjamin, OC, I/1, p. 245.

una tentativa de «salvación metafísica del nominalismo»<sup>183</sup>. Adorno acierta con el diagnóstico en la medida en que la existencia de particulares —si bien no es única en su dignidad ni omite el deber de la teoría conocimiento— ordena las ideas en torno a sus elementos básicos [aquellos que por la mediación lingüística del concepto habían de ser capturados en los fenómenos]. Las ideas, si en verdad son lo que las constelaciones a las estrellas, portan una importante eficacia causal para el pensamiento:

Benjamin no reconoció en ninguna de sus manifestaciones el límite obvio para todo el pensamiento moderno, el mandato de Kant de no huir hacia mundos ininteligibles o, como Hegel lo llamó con irritación, allá donde hay «malas casas». El pensamiento de Benjamin no se dejó cortar el paso ni hacia la felicidad sensorial, prohibida bajo la sanción por la tradicional moral del trabajo, ni hacia su contrapolo espiritual, la relación con el Absoluto. Porque lo sobrenatural es inseparable del cumplimiento de lo natural. De ahí que Benjamin no desprenda del concepto la relación con lo absoluto, sino que lo busque en el contacto físico con los materiales. Todo aquello en contra de los cuales se empecinan las normas de la experiencia debe atribuirse según el impulso de Benjamin a la experiencia, consistiendo sólo en su propia concreción, en vez de volatilizar ésta su parte inmortal al someterla al esquema de la generalidad abstracta<sup>184</sup>.

Adorno retoma esta referencia a las ideas como constelaciones en su trabajo «El ensayo como forma» (1958), aunque modulando el tono de su crítica hacia la noción de *sistema*<sup>185</sup>. Adorno comprende el proyecto monadológico desde la óptica de la división social entre ciencia y arte, división que, si bien es efectiva y históricamente cifrable, no debe ser objeto de hipóstasis. Es cierto que Benjamin no atribuye cualidades estéticas a la

---

183 Th. W. Adorno, «Introducción a los *Escritos* de Walter Benjamin (1955)», en *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 42.

184 Th. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., p. 37.

185 Cfr. Th. W. Adorno, OC, 11, pp. 11-34.

monadología y al método de las constelaciones; más bien, les otorga rasgos sobrenaturales en el sentido astral del término. Adorno, que comparte este diagnóstico, pretende dignificar el carácter fragmentario de la práctica ensayística y negar, consecuentemente, la máxima platónica por la cual lo pequeño, lo cambiante y lo efímero son indignos de la filosofía. La idea de Benjamin, por el contrario, se asemeja más a una doctrina general del conocimiento que a una teoría del fragmento. En todo caso, al método de las constelaciones [cabe decir, método de la interpretación monadológica] le corresponde en justicia el final de la lección de Adorno de 1931:

Si con la ruina de toda seguridad en la gran filosofía el ensayo se instaló allí [...], esto no me parece censurable, siempre que elija correctamente sus objetos: siempre que éstos sean reales. Pues el espíritu no podrá producir o captar la totalidad de lo real, pero sí penetrar en lo pequeño, hacer saltar en lo pequeño las medidas de lo que meramente es<sup>186</sup>.

«Pequeño» significa aquí equidistante del centro. Las ideas son rodeadas por los fenómenos, a su vez recolectados por los conceptos, y en su hacerse claras a los ojos del investigador ocupan un centro figurado, una configuración. Una posición central que es poco menos que traslación al espacio de la única operación intelectual que Benjamin la metodología de las ideas de Benjamin toma en consideración; aquella que reúne la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas. La propia espacialidad del término *darstellen* [exponer, presentar] da a entender que transitoriedad [historia natural] y estructura monádica [equidistancia del centro, representación] son las dos caras de la moneda epistemo-crítica.

Cabe preguntarse si, finalmente, no es el «Prólogo epistemo-crítico» la prosecución por otros medios de la «forma presentacional» (*Darstellungsform*)

---

186 Th. W. Adorno, OC, 1, p. 314.

que adoptaba la teoría de la reflexión de Schlegel. Si acaso, lo que diferencia ambos momentos de la crítica no es para Benjamin que, en la teoría epistemo-crítica, no quedan ni obra por consumir ni sujeto que la consume. La extensión al espacio fenoménico del método es definitiva e irreversible. El *médium* de la reflexión, en consecuencia, ha pasado a ser *médium* de las cosas. La filosofía de Benjamin se emancipa del modelo de la crítica de arte; se vuelve «atemática». Recibe su forma [muy adornianamente] de los enunciados inconexos y los elementos aislados<sup>187</sup>.

### 3.5. Dos referentes polémicos: Hans Blumenberg y Peter Szondi

1. Para apoyar mi explicación de las tesis epistemo-críticas de Benjamin, he escogido dos referentes polémicos que pudieran devolver el prólogo del libro sobre el Barroco —así como las ideas expuestas en esta tercera sección— al ámbito de la «ciencia normal». Es habitual enfrentarse a lecturas de Benjamin que incitan a releer la metodología de las constelaciones y la filosofía de Benjamin en general como paradigmas *avant la lettre* del pensamiento postmoderno más recalcitrante. Sin embargo, no se hace lo propio con otros interlocutores que han puesto en juego, en ocasiones de forma explícita, inquietudes similares a propósito de los modos de temporalidad y espacialidad propios de la filosofía contemporánea. Entre otros, me parecen particularmente relevantes la metaforología de Hans Blumenberg y la hermenéutica material de Peter Szondi.

Hans Blumenberg, en su libro *Schiffbruch mit Zuschauer*<sup>188</sup> [*Naufragio con espectador*], incluye a modo de colofón un interesante ensayo programático

---

187 Th. W. Adorno, OC, 11, p. 558.

188 H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1979. Hay traducción de J. Vigil, «Aproximación a una teoría de la inconceptuabilidad», en *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, Madrid, Visor, 1995, pp. 97-117.

titulado «Aproximación a una teoría de la inconceptuabilidad». Dice Blumenberg que la metafórica no es ya la esfera rectora de concepciones teóricas provisionales, sino una modalidad de comprensión de conexiones «que no puede circunscribirse al limitado núcleo de la “metáfora absoluta”. Incluso ésta se definía ante todo por su no disponibilidad a ser “sustituida por predicados reales”, en el mismo plano del lenguaje»<sup>189</sup>. Esto es, concibe la metáfora como disonancia, como fósil que guía la investigación<sup>190</sup>. La metáfora absoluta es un valor límite en tanto que conserva —contra la abstracción— la riqueza de su propio origen. Tiene algo, como la metáfora de los árboles que impiden ver el bosque, de *expectativa* sobre el tipo de experiencia. Este origen, que permanece impermeable no menos a la abstracción conceptual que a la aproximación existencial, remite directamente a la cesura del carácter originario de los objetos que Benjamin tematiza en el «Prólogo epistemo-crítico». En lo que difieren Benjamin y Blumenberg es, sin embargo, en la cuestión de la expectativa: Benjamin parece renunciar a toda posible anticipación de la experiencia en filosofía.

Con ello somete a juicio toda práctica filosófica que se pretenda históricamente previsor y regulativa y que, haciendo pie en el célebre *dictum* del «tanto peor para los hechos», aspiraba nada menos que a llegar hasta el fondo de las cosas. En la filosofía de Benjamin y Adorno una teoría del conocimiento bien temperada pasa hegelianamente por no ceder ante la «quimera de la mera inmediatez de mundo y sujeto»<sup>191</sup> y por la negación de cualesquiera formas irracionales apología del mundo de las cosas, por profundas u originarias que pudieran revelarse. Esto es, la negación de cualquier forma de pensamiento que «tratara desesperadamente de salvar la

---

189 H. Blumenberg, *Naufragio con espectador*, op. cit., p. 97.

190 Sostiene Blumenberg que «enigmática es la razón por la cual la metáfora, por lo general, “se soporta”», en H. Blumenberg, *Naufragio con espectador*, op. cit., p. 98.

191 Th. W. Adorno, *Tres estudios sobre Hegel*, Madrid, Taurus, 1970, p. 102.

verdad de una sociedad que ya se había vuelto falsa»<sup>192</sup>. Si sustituimos la voz *sociedad* por la voz *Mensch* nos daremos cuenta de la distancia entre Heidegger y Benjamin. Lo que en uno no puede concebirse sin sujeto [vale también *Dasein*] es precisamente lo que en el otro se piensa como radicalmente imposible de asir desde el punto de vista de la subjetividad: la *verdad*.

Volviendo a Blumenberg, en su teoría de la inconceptuabilidad encontramos otra declaración de intenciones de evidente afinidad temática con Benjamin:

Desde el punto de vista de la temática del mundo de la vida, la metáfora es, incluso en su forma abreviada retóricamente precisa, algo tardío y derivado. Por ello, una metaforología que no se limite a las prestaciones de la metáfora en la formación de conceptos sino que la tome como hilo conductor hacia el mundo de la vida no dejará de insertarse en el más amplio horizonte de una teoría de la inconceptuabilidad. La posibilidad de hablar del «prado que ríe» es sugestión poética sólo porque la evidencia estética remite a la circunstancia de que todos lo habrían visto sin poder decirlo. La condición de exilio de la metáfora en un mundo determinado por la experiencia disciplinada resulta tangible en el malestar que provoca todo aquello que no corresponde al estándar de un lenguaje que tiende a la univocidad objetiva. Entonces se califica en la tendencia opuesta como «estético»: este atributo otorga la definitiva, y por lo tanto totalmente desinhibitoria, licencia de ambigüedad<sup>193</sup>.

La relevancia para la lectura comparada de Benjamin es clara en las alusiones al carácter derivado de la metáfora, estrictamente afín a la consideración por Benjamin de la filosofía como ciencia después de la caída del hombre del mundo primigenio del nombre, así como en la alusión heideggeriana al mundo de la vida, que se asoma incluso a la determinación

---

192 Th. W. Adorno, *Tres estudios sobre Hegel*, op. cit., pp. 101-102.

193 H. Blumenberg, *Naufragio con espectador*, op. cit., p. 104.



de la figura retórica como «existenciario» [presunta figura no inteligible intelectualmente].

También Blumenberg parece afrontar —à la Wittgenstein esta vez— la condición de *enfermedades* de las preguntas filosóficas: la falta de sentido es axiomáticamente asimilada<sup>194</sup> y confrontada por Blumenberg desde una mayor cercanía a Heidegger que a Husserl. Con ello, da pie a otro contraste con la epistemología de Benjamin. La metaforología se enfrenta a al conjunto de imágenes y decisiones irracionales que el hombre debe tomar como presuntamente propias, no a través de la generación de estancias de sentido que otras colecciones de significados compartidos pudieran atravesar. Más bien, la metaforología se limita a describir situaciones que, reduzcan o no al hombre al asno de Buridán, sólo pueden representarse racionalmente. Sólo el *símbolo* permite comprender lo que sucede en la percepción y el conocimiento. Es, de esa manera, el síntoma de la enfermedad y no su remedio. Heidegger parece menos compatible aquí.

*Ser y tiempo* (1927) incurre finalmente en una inconceptuabilidad de factura negativa, en la idea de que sería el propio Heidegger, finalmente, quien alcanza a saber qué es la pregunta por el ser y qué no lo es [y cómo la metafísica occidental no ha alcanzado la comprensión de su objeto]. La metaforología en Blumenberg se presenta como destino de la analítica existencial:

Blumenberg coincide con Heidegger en que el acceso a la originariedad de los fenómenos no es, como en Husserl, ejecutar un núcleo de problemas que se mantendría invariable a través de la historia, sino precisamente la autointerpretación de la vida que esclarece sus condicionamientos históricos, es decir, su finitud. De modo específico, consiste en remitirse a los

---

194 En este sentido puede decir Blumenberg que «la analogía es el realismo de la metáfora», en H. Blumenberg, op. cit., p. 110. Realismo absolutamente derivado, cabe decir al respecto. Sólo puede tratarse de otra figura de la relación.

comportamientos que subyacen a la visión del mundo y a la metafísica; por ejemplo, la composición medieval del ente como esencia y existencia procede, para Heidegger, del acto productivo. Podemos comprender situaciones pasadas porque podemos repetir esos comportamientos<sup>195</sup>.

El caso de Benjamin es otro. El autoesclarecimiento de la vida omite la salvedad de que la *originariedad* de los fenómenos implica un doble proceso de intelección, aquél que quería ser reconocido «como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto». En ningún caso la vida es concebida como *locus* de alguna verdad que hubiera de ser desvelada. La vida, y con ella las formas espacializadas de representación de la vida son, si acaso, síntomas de los procesos materiales que tienen lugar en el espacio y tiempo del Barroco. La temporalidad marcial y la determinación del soberano como criatura van de la mano en un diagnóstico que sólo tiene sentido desde la imposibilidad de repetir los esquemas éticos de la tragedia griega. El Barroco sólo tiene sentido como clave de apertura de la modernidad si se piensa como emancipándose de la tragedia griega. La tragedia es para Benjamin sencillamente irrepetible. Su mundo es también irrepetible. Con ello se abre todo un camino de representaciones de la imagen inmanente del mundo que para el *Trauerspiel* será particularmente difícil de recorrer. Su alejamiento del arquetipo clásico, con la consiguiente depreciación del género a los ojos de una crítica todavía sujeta a la *Poética* de Aristóteles, hace de él un género doblemente representativo: delimita su imagen del mundo y se delimita temática y estilísticamente lejos de la presión de la historiografía. El Barroco se deja leer más y mejor por la sencilla razón de que fue despreciado en la misma medida que fue dejado intacto. La debilidad crítica es su particular principio de representatividad.

---

195 C. González Cantón, *La metaforología en Blumenberg como destino de la analítica existencial*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 274-275.

La finitud de la existencia humana es un tema que el Barroco ha podido tratar de forma mucho más actual, precisamente por haber renunciado a la interpretación de la vida, por su visionaria reducción de ésta al cálculo de los personajes del *Trauerspiel* en el escenario. No habrá de ser casual que para Heidegger el descubrimiento de esta amenaza en el siglo XX [la técnica como destino de Occidente] se convirtiera en un problema filosófico mayor. Para Benjamin, por el contrario, no podía ser de otra manera. El problema estaba ya presente en la experiencia de la Gran Máquina, en la imagen barroca del mundo.

Podría pensarse, desde esta posición, que el *Trauerspiel* desempeña en la genealogía de la modernidad de Benjamin la misma función que la *metáfora absoluta* en el texto de Blumenberg:

La autointerpretación de las formas de vida por medio de metáforas hace de la *Destruktion* hermenéutica un rastreo de las grandes metáforas —metáforas absolutas— a lo largo de la historia, esto es, una “tipología de historias de metáforas [*Metapherngeschichten*]” [...] El adjetivo de “absoluta” indica que quiere satisfacer toda la intencionalidad de la conciencia (*Intentionsfülle*), llenar los “horizontes totales que nuestra experiencia no puede ya atravesar ni delimitar”, “no dejar nada sin decir”. La metáfora absoluta indica a la mirada histórica “las valoraciones, suposiciones y certezas fundamentales que regulan las actitudes, expectativas, actividades y no actividades, deseos y decepciones de una época”; es una “decisión previa con forma de imagen”, en el sentido preciso que vimos de *Vorentscheidung* por un difuso “sentimiento vital [*Lebensgefühl*]” y epocal de optimismo o pesimismo. La metáfora absoluta soporta el “espíritu de una época” [*Zeitgeist*]<sup>196</sup>.

La metáfora absoluta parece estar para Blumenberg por encima de la red de acontecimientos empíricos, a la manera de un horizonte de

---

196 C. González Cantón, *La metaforología en Blumenberg como destino de la analítica existencial*, op. cit., p. 280.

experiencia. Sin embargo, la idea benjaminiana sigue una estructura monadológica que hace de ella algo infinitamente interconectado con sus iguales; no tiene la forma de un horizonte de experiencia sino la de una imagen del mundo no-intencional. Tampoco como marco de inteligibilidad. La imagen del mundo que Blumenberg asigna a la metáfora absoluta no sólo ordena; responde también a la pregunta clave de cada época.

Por su parte, Benjamin concibe la imagen del mundo como algo que no responde a ninguna pregunta concreta; más bien, la imagen del mundo es sólo verdadera en su exposición: no dona sentido, sino que reproduce el sinsentido de los fenómenos en su ordenación exacta y, con ello, permite al crítico exponer la verdad. Verdad que, además, no es absoluta o relativa. Dada la imagen de la monadología, sólo cabe pensarla como cerrada sobre sí misma [no teniendo ni puertas ni ventanas] y como reflejo de todas las demás mónadas a su alrededor. La comunicación entre ellas es lingüísticamente inteligible; la infinitud romántica de interconexiones no lo es menos. Pero el horizonte de sentido al que Blumenberg cree conduce la metáfora absoluta le está vedado a Benjamin. La verdad queda más acá. De hecho, la ciencia del origen no descansa en lugar seguro. Su proceso de intelección conduce a una paradoja: la de que lo inconcluso y lo rehabilitado conviven en el mundo inteligible, si cabe hablar de tal cosa, y no en el mundo sensible. La ciencia del origen no responde a la pregunta por la existencia. No es, como la metáfora absoluta, una reacción cultural a la experiencia del mundo. No es la respuesta a la pregunta por los modos de vida. Tiene una función metafísica, sin duda, pero su función pragmática no es practicable. La prueba más evidente de ello es la doctrina del soberano como criatura. Ni siquiera él, antaño omnipotente, puede encontrar esa dosis de sentido que Blumenberg sí cifra en las imágenes del mundo de cada época. La imagen del soberano es clara: indeciso y carente de fuerza de ley, ha sido nivelado con sus súbditos. No es metáfora absoluta sino de un

sujeto decadente en lo pragmático y en lo analítico. Ni dispone tampoco de metáfora alguna a la que recurrir. Está solo, sin disfraz. Luego la *Destruktion* heideggeriano-blumenbergiana [con su proceder por capas, con su análisis existencial de cada imagen del mundo en lo que afirma y lo que niega] no obtendrá nada de él. La *Weltbild* es para ellos todo el ser del mundo. Para Benjamin es sólo «lo que hay», de tal suerte que, así entendido, adquiere la dignidad máxima como objeto del método epistemo-crítico: ningún método se presenta más estrecho que aquel que exige hacerse cargo de la totalidad.

2. Peter Szondi es, por su parte, uno de los más importantes continuadores metodológicos de Benjamin. De formación filológica y filosófica, Szondi se plantea en su escrito «Acerca del conocimiento filológico»<sup>197</sup> algunas cuestiones afines al trabajo de Benjamin sobre el Barroco. Szondi se pregunta: ¿puede un pasaje probar algo? ¿Puede una cita tener función probatoria? ¿No implicaría esto que el hecho tiene prioridad sobre la interpretación, como si fuera cognoscible no ya antes de ella, sino como algo intencionalmente fijado en el texto y la historia? La poesía halla su esencia según Szondi en la unidad de la metáfora, y no tanto en el dualismo racional-discursivo de la comparación. En el estudio de la poesía, según Szondi, «es precisamente la formulación explícita la que tiene que valer como excepción»<sup>198</sup>. Si partimos del modelo de las ciencias naturales y su pretensión de hallar las leyes naturales que rigen su objeto y explicar a partir de ellas los fenómenos, entonces lo singular será comprendido como anormal, bien remitiendo a la exterioridad de la norma bien como algo milagroso que quiebra la norma, con lo que las ciencias se aterrarán y rendirán.

---

197 P. Szondi, «Acerca del conocimiento filológico», en *Estudios sobre Hölderlin*, Barcelona, Destino, 1978, pp. 10-31.

198 P. Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, op. cit., pp. 24-25.

Szondi presenta, sin duda, una imagen distorsionada de las ciencias naturales, pero es relevante cómo concibe la filología y, por extensión, la filosofía materialista que persigue la lectura de Benjamin. La hermenéutica material puede utilizar métodos de inspiración científico-natural para comprobar, por ejemplo, la generalidad del uso de un recurso por un poeta rastreándolo en la totalidad de su obra. Pero tendrá que hacerlo asumiendo siempre que la interpretación objetiva ya está en curso. No hay cita o pasaje que pueda probar nada si no está interpretado en sí mismo. La influencia de Adorno en este programa es explícita. Para Adorno, aplicar a fondo el método dialéctico es también considerar cómo la cosa es en sí y para sí misma: «la prueba hace enmudecer la duda porque no se duda de ella misma»<sup>199</sup>. Dudar de la prueba, y no sólo de la duda, es crucial. Lo contrario es dar prioridad de principio a lo fáctico sobre la interpretación. Lo *fáctico*, como sabemos por Benjamin, no pertenece de suyo a ninguna otra esfera que la propia. Y los saberes filológicos no habrán de obviar esta condición. El saber filológico ha de acreditarse —según Szondi— en cada ocasión. A él le está dada la presencia de la obra de arte. Le corresponde un saber dinámico, pero no porque, igual que todos, cambie con el tiempo y acumule nuevas reglas y contenidos, sino porque «sólo puede existir en la continua confrontación con el texto, en la ininterrumpida remisión del saber al acto de conocimiento, a la comprensión de la palabra poética»<sup>200</sup>.

La filología, contrariamente a cómo se trabaja en química o en ciertas formas de historiografía, no refleja el objeto conocido. En la investigación crítica de un poema nunca llega a producirse una descripción de la poesía que hubiera de comprenderse por sí misma. El caso extremo, pero no por ello alejado del centro del problema, es el de los textos herméticos. Ellos pueden ser comprendidos también, pero en ellos las interpretaciones

---

199 P. Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, op. cit., p. 27.

200 P. Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, op. cit., p. 16.

devienen claves: «al descifrarla [la poesía, EMZ] debe ser comprendida como cifrada, porque sólo en cuanto tal es la poesía que es. Es una cerradura que siempre vuelve a cerrarse»<sup>201</sup>. El propio objeto de la filología impide que la disciplina se coagule en un único saber. No es una doctrina sino —con Wittgenstein— una actividad. La crítica se decide [aquí Szondi sigue estrictamente a Adorno] en tanto que es *acto de conocimiento*. Benjamin, tal como Szondi hará décadas después, también requiere de una perpetua revisión de las reglas de la exégesis filológica.

La clave es, llegados a este punto, resistirse a la fagocitación del detalle que toda interpretación conlleva. En términos programáticos, Szondi considera que sólo hay una consigna irrenunciable: la historicidad está en el texto y no fuera, y la hermenéutica material, en tanto que hermenéutica de la temporalidad y construcción filosófica de la interpretación, ha de estar permanentemente «centrada en la interpretación textual de las discontinuidades y contradicciones inmanentes al proceso de configuración de la obra literaria»<sup>202</sup>. Este hincapié en la idea de configuración se aproxima más a la tesis benjaminiana de la constelación que la metáfora absoluta de Blumenberg en tanto que deja la vida intacta. Salvar los fenómenos es la manera que Benjamin tiene de expresar su compromiso con una teoría del conocimiento que se mira en la imagen del velo de Sais [también conocido como velo de Isis]. Éste cubría una «imagen velada que, al ser descubierta, destruía a aquel que pensaba averiguar la verdad»<sup>203</sup>. Que el ser de la verdad sea diferente del ser de los fenómenos implica la necesidad de localizar consistencia filosófica en las cosas. De ahí la necesidad de postular una idea monádica que ofrezca la interpretación objetiva de los fenómenos. Szondi reproduce esta dinámica en el texto literario, de tal manera que reduce al

---

201 P. Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, op. cit., p. 17.

202 J. M. Cuesta Abad, en su estudio preliminar a P. Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Abada, 2005, p. 23.

203 W. Benjamin, OC, I/1, p. 232.

autor a mero configurador, y la obra a campo de discontinuidades. Recordemos por última vez la importancia que para Benjamin tiene el referente polémico de la interpretación por Gundolf del genio de Goethe. Gundolf presentaba las cualidades del genio creador como las únicas capaces de expresar auténtica esperanza. De igual manera, el artista mítico no podía crear *ex nihilo*; no podía emular al héroe trágico. Szondi bebe de estas fuentes en clave filológica, pero muestra de forma muy clara que la teoría del conocimiento de Benjamin no es gratuitamente hermética: la pluralidad de discontinuidades se revela en ambos [Benjamin y Szondi] finalmente inteligible. No hay renuncia a la verdad en la teoría epistemo-crítica de Benjamin, como tampoco al conocimiento. En consecuencia, el par opuesto a la *verdad* no será ya el *fragmento* o *lo absolutamente falso*, sino el *mito* [véase el capítulo IV de este trabajo].



## II

### EL INFLUJO DE *TEORÍA DE LA NOVELA* (1916) E *HISTORIA Y CONSCIENCIA DE CLASE* (1923) DE GEORG LUKÁCS SOBRE EL JOVEN WALTER BENJAMIN

1. *Metodología de las ideas en Lukács y Benjamin.* Antes de acceder a la teoría de la alegoría, tal como comparece en el libro sobre el Barroco (capítulo III de este trabajo), considero oportuno prestar atención a su génesis<sup>204</sup> en la obra del joven Lukács; muy particularmente, a su metodología de las ideas sociales como tipos ideales weberianos. Según Lukács, éstas consisten en determinaciones del ser social, lo cual conduce a una traducción de la crítica de la economía política y de la metodología de Weber a términos próximos a la filosofía social, en un primer momento, y de teoría de la sociedad como totalidad dinámica, más adelante. En otras palabras, la fórmula por la cual si el materialismo histórico es un tipo ideal de la investigación histórica, entonces sólo la coordinación de ambas doctrinas metodológicas [crítica de la razón objetiva y crítica de la economía política] puede resultar de interés para el investigador crítico.

Sin embargo, la atención a la relación entre Lukács y Benjamin ha estado centrada en el debate entre realismo y vanguardia como presuntos modelos emancipatorios de creación y distribución artísticas. En esta

---

204 Cfr. F. Feher, «Lukács and Benjamin. Parallels and contrasts», en *New German Critique*, n° 34, 1985, pp. 125-138. También me ha resultado del máximo interés el libro de A. Feenberg, *Lukács, Marx and the sources of Critical Theory*, Nueva York, Oxford University Press, 1986, pp. 59-86. La literatura sobre Lukács experimentó en los años setenta y ochenta un relativo auge que nos ha legado también algunos trabajos relevantes para esta investigación: F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton University Press, 1971; A. Arato, «Lukács path to marxism (1910-1923)», en *Telos*, n° 7, 1971; el número especial 39/40 de *Text + Kritik*, editado en octubre de 1973, así como, ya en la década de los noventa, la tesis doctoral inédita de P. López Álvarez, titulada *Razón dialéctica y crítica total. Análisis de la idea de cosificación en G. Lukács, Th. W. Adorno y M. Horkheimer* (Universidad Complutense de Madrid, dirección de J. Muñoz, 1996), sobre todo las páginas 51 y siguientes. Por último, los trabajos de Moishe Postone han planteado también la importancia de Lukács para la teoría crítica del capitalismo hoy.

dicotomía, Benjamin cae del lado del arte popular, entendido de manera un tanto gruesa como aquel que apela a la cultura de masas como espacio privilegiado de acción cultural. Lukács sería el elitista que ve en el *epos* clásico la fuente de realismo necesaria para hacerse cargo de una totalidad social del todo inalcanzable para el público de masas emergente. Salvo notables excepciones, no se ha dedicado el mismo espacio ni la misma atención, sin embargo, a establecer los vínculos existentes entre el trabajo del joven Lukács y Walter Benjamin. Por una parte *Teoría de la novela* (1916); por la otra, *Historia y consciencia de clase* (1923).

En términos generales, *Teoría de la novela* sirvió a Benjamin de soporte metodológico e inspiración temática para su defensa, en el libro sobre el Barroco, del derecho a la existencia de un tipo dramático, el *Trauerspiel*, específicamente moderno. Frente a la famosa tesis de Nietzsche según la cual la tragedia griega sería la única forma dramática genuina, apoyada por el entramado del mito griego y sofocada por la creciente racionalidad del *ethos* socrático y su expresión literaria en Eurípides y el creciente recurso a la figura del *deus ex machina*, Benjamin cifra en el *Trauerspiel* un género moderno genuino, en el sentido de ajustado a coordenadas espaciales y temporales que guardan relaciones de analogía con la modernidad capitalista. El mundo del *Trauerspiel* tiene algo de post-ilustrado porque tal como pone en juego a sus personajes en el escenario, éste se asemeja poco menos que a un mundo secularizado, poblado por personajes que someten sus actos a formas explícitamente instrumentales de racionalidad [con toda su proverbial oscuridad, el libro sobre el Barroco no queda en este punto demasiado lejos de la *Crítica de la razón instrumental* de Horkheimer]; lleno también de figuras tradicionalmente omnipotentes reducidas a criaturas en igualdad de condiciones metafísicas [destacando aquí el caso de soberano como criatura, como cosa]. Así, no caben más público y coro *à la* Nietzsche, unidos en torno a un motivo extático común, ni más intuición y éxtasis como modos

de acceso privilegiados al espíritu del mundo griego. Si en Nietzsche todavía opera el ansia de renacimiento de la tragedia y del pensamiento mítico que la anima, en Benjamin la cesura histórica con el mundo griego es irreparable, cuando no indeseable por sus potenciales efectos sociales regresivos. Benjamin fue, desde luego, un crítico de las formas de racionalidad contemporáneas, incluso un crítico parcial de la Ilustración, pero no un nostálgico a la manera tradicional. Tampoco Lukács lo fue: para ninguno de ellos sería deseable el retorno a la tragedia griega como piedra de toque de la revitalización de las capacidades expresivas y comunicativas del hombre<sup>205</sup>.

Benjamin pudo leer en la *Teoría de la novela* un enfoque más fértil, o al menos distinto: una especial consideración de las formas literarias modernas, incluso allí donde éstas portan los mismos valores que desintegraron el espíritu de los griegos [esto es, el tránsito del *epos* a la tragedia y de ésta a la filosofía]. La novela, entendida como género específicamente moderno, un género individualista producido históricamente por sujetos sociales atomizados que escriben y leen solos, fue de hecho el *locus* privilegiado del trabajo de Benjamin como crítico literario en los años treinta. El joven Benjamin, en todo caso, tuvo que ser necesariamente receptivo a la idea lukácsiana del mundo abandonado a su suerte, desamparado, y del *Trauerspiel* —aquí la innovación benjaminiana— como su expresión predilecta.

El *desamparo* opera en Lukács y Benjamin como contraejemplo del estado de cosas mundano tras la presunta muerte de Dios. Es su par dialéctico, uno que declara que el mundo se ha vaciado de sentido y ha sido fragmentado, que el mundo carece ya de una instancia reguladora en el más alto nivel que pueda dirigir los impulsos devotos del hombre común. La reforma protestante sería aquí un referente ineludible, pero uno

---

205 Cfr. A. Arato y P. Breines, *El joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental*, México, FCE, 1986, p. 183. También, M. Jay, *Marxism and Totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 112-114.

secularizador, no trágico. Las figuras barrocas del tirano y el mártir, de las que hablaremos más adelante, aparecen como víctimas de sus propias patologías, de sus pasiones [rationales e irracionales], sometidas en última instancia al imperativo de existencia melancólica en un mundo que, tal como se les presenta, no remite sino a un perenne horizonte de inmanencia, de (mal) presentismo. No es de extrañar, dada esta caracterización, que su género literario predilecto sea el drama. Un género en el que las decisiones que los personajes toman no proceden del libre arbitrio o de excelsos tipos morales, sino del interés particular y de las pasiones del mundo. El mito es reemplazado en el *Trauerspiel* por la historia, más específicamente, por la historia natural.

Esta idea proviene en última instancia de Lukács: tanto de la *Teoría de la novela* como de la «Metafísica de la tragedia» (1910). Allí Lukács presenta el género dramático como mera representación de la vida, más específicamente de aquellas formas de vida en las que Dios sólo puede ser espectador. Cuando la mirada de Dios cae sobre las acciones del hombre —tal es la pregunta que se hace Lukács—, ¿es posible invertir el diagnóstico de Ibsen por el cual «quien mira a Dios muere»? ¿Es soportable un estado de cosas que deposita sobre el hombre todo el poder la mirada de la divinidad trascendente? Lukács responde que la única manera de hacer esto soportable es precisamente el drama:

Los cautos amantes de la vida sienten esa dificultad y dirigen enérgicas condenas contra el drama. Y su clara hostilidad acierta más fina y acertadamente con la esencia del drama que las palabras de sus cobardes defensores. El drama, dicen, es una falsificación, una versión grosera de la realidad. No sólo porque le quita su plenitud y su riqueza —incluso en el caso de Shakespeare—, no sólo porque la despoja de sus finuras anímicas más sutiles con sus brutales acaecimientos que sólo eligen entre la muerte y

la vida; el reproche principal es que el drama crea un espacio sin aire entre los hombres<sup>206</sup>.

La historia de estas criaturas es de suyo historia natural, su vida «una anarquía del claroscuro», una vida que, precisamente por verdadera, es siempre irreal, «siempre imposible para la empiria de la vida»<sup>207</sup>. Es habitual cifrar en este trabajo del joven Lukács la emergencia de la idea de cosificación. El desamparo (Novalis), el sentimiento de estar literalmente «dejado de la mano de Dios», termina por convertir la vida humana en un recipiente sin sentido; pero no remite tanto a un anhelo de revitalización como a una nueva composición del mundo en la que la vida se convierte en mera cosa: la *cosificación* sirve aquí como explicación histórica, religiosa y literaria del surgimiento de un estadio civilizatorio que, metodológicamente al menos, Lukács y Benjamin asocian con la modernidad. La *cosificación* no es tanto un principio ontológico como uno histórico, del cual puede emerger el principio redentor del mundo de las cosas privadas de sentido. Su orden como sinsentido contiene toda la verdad que el hombre puede soportar: llegados a cierto punto, sólo quedarán dos opciones: transformación social (Lukács) o restitución de sentido por mor de las cosas mismas (Benjamin).

Benjamin pudo leer también en el joven Lukács una advertencia contra Nietzsche: el mito moderno que Nietzsche leyerá en la unión pseudo-comunitaria de las almas del actor, el coro y el público en torno a lo dionisiaco, no se constituye tanto en alternativa como en amenaza. La fusión del individuo y la colectividad opera de esta misma manera, dicho sea de

---

206 G. Lukács, «Metafísica de la tragedia», en G. Lukács, *Obras completas*, vol. I, traducción de M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 243.

207 G. Lukács, «Metafísica de la tragedia», en G. Lukács, *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 244.

paso, en las reflexiones muy posteriores de Adorno y Horkheimer<sup>208</sup>. En torno a Weber y Lukács, Benjamin configura un eje crítico por el cual los modos de racionalidad modernos se oponen a la re-mitificación del mundo; su ser consiste precisamente en dicha oposición irrevocable. De esta guisa, la razón instrumental, entendida *à la* Horkheimer, esto es, como la otra cara de la moneda de la modernidad, guarda considerables parecidos de familia con la experiencia barroca del mundo: en ella la pregunta por la razón también pierde su sentido fundacional [la determinación de fines] y como tal pregunta se presenta al sujeto de forma más bien desconcertante. El mero cálculo, el ajuste, es el precio a pagar por la subjetivización de la razón. Lo que en Horkheimer se presenta como inexorable *ancilla administrationis* [la razón instrumental] lo hace en el libro sobre el Barroco como amenaza a la subjetividad.

La teoría objetiva de la razón pudo todavía desarrollar un sistema general de medios y fines que diseñara, o al menos pensara, la totalidad de los entes —en otras palabras, la totalidad social— sin que su departamento subjetivo [en Benjamin *alegórico*, más que *subjetivo*] decidiera en última instancia sobre la racionalidad de los fines. La diferencia entre ambos diagnósticos estriba en que para Horkheimer la estructura de lo real cae fuera del ámbito de la racionalidad formal, para Benjamin no: los fines del hombre, su horizonte histórico de trascendencia [el orden del mundo, en el desarrollo de Benjamin] no competen a la razón. Según Benjamin, la estructura de lo real presenta otro tipo de racionalidad que sí apela a lo real. Se trata de que la realidad, en su modulación barroca, es incapaz de dotarse de sentido a sí misma a través de los sujetos que pueblan el mundo. Por mor de la súbita relevancia del procedimiento alegórico, se hace presente para el

---

208 M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998, p. 54. La consideración de la parálisis de la Ilustración a causa del miedo a la verdad sobre sí misma apela a la misma fuente: el carácter bifronte de la Ilustración y el mito.

crítico que el trato con las cosas y entre los hombres ha comenzado a adquirir la forma de una relación entre cosas. Lo cual, me parece, sitúa a Benjamin no lejos del diagnóstico de Horkheimer: «La constitución política era concebida originariamente como una expresión de principios concretos que encuentran en la razón objetiva su fundamento; las ideas de justicia, de igualdad, de felicidad, de propiedad, todas ellas tenían que concordar con la razón, todas manaban de ella. Posteriormente, el contenido de la razón ve, de modo arbitrario, reducidas sus dimensiones a la de una de sus partes, al menos a la de uno solo de sus principios; lo particular pasa a ocupar el lugar de lo general»<sup>209</sup>. Más adelante, se halla una idea que enlaza con el diagnóstico de Benjamin acerca del carácter proto-moderno del modo alegórico:

Cuanto más automáticas e instrumentalizadas han pasado a encontrarse las ideas, menos hay quien pueda vislumbrar aún en ellas ideas con sentido propio. Son consideradas como cosas, como máquinas. El lenguaje queda reducido, en el gigantesco aparato de productivo de la sociedad moderna, a la condición de un instrumento más entre otros. [...] El significado es desbancado por la función o el efecto en el mundo de las cosas y de los acontecimientos<sup>210</sup>.

Más allá de las diferencias objetivas entre ambos textos, la constelación de la crítica de la razón opera en Benjamin con características similares a las de la *Crítica* de Horkheimer. La salvedad es filosófica: donde el primero aspira a cifrar el surgimiento de una nueva modalidad de experiencia, el otro sanciona ya la forma consumada de una cosificación. Ambos coinciden también en su consideración de estos procesos como asociados a una

---

209 M. Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, traducción de J. Muñoz, Madrid, Trotta, 2002, p. 58. Traducción modificada.

210 M. Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, op. cit., p. 59.

creciente amenaza a la subjetividad. Si para Horkheimer la crisis de la razón objetiva tiene lugar en el sujeto, esto es, se constituye al mismo tiempo en amenaza para el sujeto, Benjamin no le queda a la zaga; para él, el sujeto melancólico adopta la figura del hombre privado de racionalidad objetiva, dotada o dadora de sentido. Su vieja razón renacentista no *funciona* ya en un mundo en el que demasiados motivos civilizatorios apuntan al fenómeno de la decadencia y de la muerte como constitutivo de pseudo-sentido. El Barroco opera un olvido del sujeto; ve cómo sus objetos, a la manera de un célebre grabado de Durero, pierden su función específica, y de qué manera pierde él con ellos su horizonte definido de sentido. Se trata de un diagnóstico nuclear de la teoría crítica que, entre otros lugares, Adorno rubrica en el aforismo 91 de *Minima moralia*, donde decreta que «a través del caprichoso exceso de tareas se aprende realmente que a uno no le resulta más difícil vivir sin yo, sino más fácil»<sup>211</sup>.

Volviendo a Lukács, veíamos que el mito de la unión comunal no puede operar como freno ante este creciente debilitamiento del sujeto; tampoco como fundamento del género dramático [o, dicho sea de paso, de una filosofía que se quiera crítica] porque la propia realidad del mundo lo ha cancelado: al igual que las épocas democráticas fueron generalmente hostiles a la tragedia (Nietzsche), la modernidad es hostil al mito sin por ello constituirse en esencialmente democrática. Al mismo tiempo, el retorno del mito no comporta el del *ethos* democrático perdido. Benjamin lee en este desarrollo de Lukács algo que pudo servirle como punto de partida para su investigación: el género literario dramático no requiere del mito como condición de posibilidad, no requiere de la consumación del destino del héroe trágico en la decisión última de tomar o no el camino de salvación [el

---

211 Th. W. Adorno, OC, 4, p. 145.



mismo que, trágicamente, termina siempre por coincidir con la senda de la perdición].

Además, Lukács había adoptado en *Teoría de la novela* una actitud metodológica que será de la máxima importancia para Benjamin: la de la totalidad como criterio formal de acercamiento a la vida y, sobre todo, como criterio de su valoración. Una metodología de esta clase es cara a Benjamin porque le permite conciliar dos aspectos de su pensamiento: como Lukács, él también necesita conjugar estética y política más allá de división social del trabajo espiritual que las separa. La vieja acusación de que Lukács habría optado por la cohabitación de una ética izquierdista y una estética conservadora es cancelada por Benjamin, que aprecia en Lukács una profunda totalización del hecho literario que sencillamente imposibilita una operación tal. Más bien, la poesía épica es la forma ética del mundo griego, de la misma manera que el *Trauerspiel* lo es del Barroco. El campo de fuerzas de la experiencia barroca toma cuerpo en las imágenes de decadencia del cuerpo simbólico: el arte barroco —muy singularmente en sus manifestaciones menos estilizadas— es la forma de realismo más plausible. No es que el estilo realista sea superior, a la manera del realismo tradicional, porque levante acta del mundo; el arte es elevado —y sólo entonces intrínsecamente valioso— si es capaz de hacerse cargo de la totalidad social. Por este motivo, Benjamin reacciona con dureza ante los críticos del *Trauerspiel*; no es éste, con su tejido alegórico, el que ha perdido pie en la realidad; son sus críticos aristotélicos y nietzscheanos. Tampoco se trata de que un arte bajo pueda hacerse cargo, en mejores condiciones, de la bajeza de la condición humana en una época de finitud y crisis radical de la existencia; el interés filosófico del *Trauerspiel* radica, precisamente, en constituir una reacción ante dichos estímulos. La realidad atraviesa la obra de arte no menos que el arte la realidad. La historiografía, por tanto, habrá de serlo no de la obra en la historia, sino de la historia efectiva en la obra de

arte. Sólo de esa manera puede la «historia filosófica» que Benjamin quiere trazar hacerse cargo de la función social operativa del arte barroco; una que, en última instancia, trata de evitar la función espejo para adoptar ella misma la forma de su tiempo: el drama barroco alemán es la cifra del cambio de cosmovisión que el Barroco arroja sobre las ruinas del mundo renacentista, no su reflejo.

Algo parecido ocurre con la teoría de los géneros histórico-literarios que Lukács perfila en *Teoría de la novela*. Si la expresión formal del mundo griego es la épica, la novela lo es de la edad moderna, caracterizada ahora por su «desamparo trascendental»<sup>212</sup>. Es cierto que Lukács está operando en el nivel metodológico de las ciencias del espíritu, y también que *Teoría de la novela* es la primera obra que deja ver la progresiva hegelianización de Lukács. Así lo atestiguan las contraposiciones de epopeya y novela, épica y dramática, etcétera, que adoptan la fluidez característica de las figuras de la autoconciencia de la *Fenomenología del espíritu* de 1807. También la aguda historización de las categorías estéticas, el vínculo profundo entre género e historia, tratan de emular el método hegeliano. Hegel no fue una lectura predilecta de Benjamin, pero la influencia de la metodología de Lukács es decisiva, al menos en el sentido de la imposibilidad de la consumación material de los géneros literarios: el *Trauerspiel* es parte integrante del nuevo diagrama civilizatorio del Barroco, pero éste bajo ningún concepto se agota en aquél. La racionalidad específica del procedimiento alegórico enlaza con la génesis de la experiencia barroca, pero la relación entre productor histórico general y producto no es en ningún caso de tipo causal. Harían falta fuertes esquematismos para ajustar el *Trauerspiel* español —valga el barbarismo— al ámbito de la experiencia barroca.

---

212 G. Lukács, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 308.

La función *Trauerspiel* lo es de la totalidad del mundo tal como el Barroco lo concibió, pero en ningún caso indica una dirección teleológica hacia la modernidad: más bien se convierte en puerta histórico-filosófica de acceso a una modernidad que todavía se está formando; nunca desempeña la función de una flecha temporal. En este sentido, dada la analogía con el procedimiento weberiano en *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*, tampoco parece casual que Max Weber fuera un atento lector de *Teoría de la novela*. Muy particularmente cuando se establece en el joven Lukács la importancia de la figura de la divinidad en el tiempo histórico. La temporalidad del hombre desamparado es *de facto* incompatible con la suya, «pero ante un Dios sólo el milagro tiene realidad. Para él no puede haber relatividad, ni transición ni matiz. Su mirada arrebatada a todo acaecer su temporalidad y su ubicación [...] Por eso toda verdadera tragedia es un misterio. Su sentido interno real es la revelación de Dios ante Dios»<sup>213</sup>.

Cancelado el influjo de la mirada divina, el *Trauerspiel* encuentra el espacio adecuado a su expresión plena. En pocas palabras, la comparación con la tragedia griega no es sólo técnicamente odiosa, también es filosóficamente anacrónica. La posibilidad histórica de la tragedia, tanto como la de la novela, depende en grado sumo de las modificaciones en torno a la imagen del mundo que cada época se da a sí misma: «los dioses de la realidad, de la historia, son precipitados y caprichosos [...] Pisan la escena y su aparición humilla al hombre rebajándolo a títere, rebajando el destino a providencia, y así la pesada acción de la tragedia se convierte en un ocioso regalo de salvación. Dios tiene que abandonar la escena, pero tiene que seguir siendo espectador»<sup>214</sup>. La pérdida de sentido de la experiencia barroca del mundo hace de su característica multiplicidad un hecho inabarcable, incluso para la potente industria del símbolo. El mundo se presenta lleno de

---

213 G. Lukács, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 245.

214 G. Lukács, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 246.

restos simbólicos de generaciones pasadas, atravesado por normas necesarias que, sin embargo, los sujetos no pueden tomar como determinaciones inmediatas o, en suma, como fines en sí mismos. Incapacitadas tanto para la materia como para la trascendencia, las necesidades suprapersonales se vuelven incognoscibles; se presentan «en una segunda naturaleza y, como la primera, sólo determinable como quintaesencia de necesidades reconocidas, pero ajenas al sentido»<sup>215</sup>. Carente de toda sustancialidad, la segunda naturaleza [que se compone en última instancia de la historicidad de todos los fenómenos a partir del modelo de la vida como producción sistemática de muerte] se vuelve demasiado rígida para el instante creador de símbolos. No hay sitio para el yo expresivo en un mundo de ruinas, de pequeños pretextos estéticos que sólo con esfuerzo y sufrimiento sobreviven en la obra de arte. Benjamin cifra en algún lugar entre la tragedia y la novela la forma *Trauerspiel*, al igual que en su estudio sobre «El narrador» (1936) localizará en la narración el modo expresivo intermedio entre la épica y la dramática. Independientemente de la textura del pensamiento de Benjamin, el marco se lo proporciona Lukács.

2. *Benjamin e Historia y consciencia de clase*. Martin Walser ha descrito las posturas de Lukács y Benjamin, en su oposición irresuelta, como las más avanzadas en el ámbito de la estética materialista<sup>216</sup>. Uno de los motivos por los cuales habría resultado no particularmente relevante la presunta oposición o afinidad entre ambos es que no mantuvieron en vida una correspondencia filosófica relevante, en ninguno de los sentidos posibles. Es claro que Benjamin leyó con el máximo interés a Lukács, tanto en su

---

215 G. Lukács, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 329.

216 M. Walser, *Wie und wovon handelt Literatur*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1973, p. 173. Para lo que sigue, véase B. Witte, «Benjamin and Lukács. Historical notes on the Relationship between their Political and Aesthetic Theories», en *New German Critique*, nº 5, 1975, pp. 3-26.

periodo prebélico como tras la publicación de *Historia y conciencia de clase* en 1923. Algo más unía a ambos: la amistad con Ernst Bloch. De hecho, Benjamin habría servido de enlace para un encuentro clandestino entre Lukács y Bloch en Viena: «Bloch no puede visitar a su amigo [Lukács, EMZ] aquí, se lo he dicho. No puede ser recibido hasta el otoño. Así que me encontraré con Bloch en Munich»<sup>217</sup>. Benjamin dejó también constancia de su buena disposición intelectual hacia *Historia y conciencia de clase* cuando, tras su publicación en 1923, cita el libro en numerosas cartas<sup>218</sup>, muy particularmente en la época en la que Benjamin dejó Berlín por Capri para comenzar allí la redacción de *El origen del Trauerspiel alemán*. Desde un punto de vista biográfico, el libro le hizo asumir la irrelevancia de su existencia burguesa, según él mismo confirma en esta época, y le permitió pensar en términos desconocidos para él, a saber, «la posibilidad de una liberación vital y de una intensiva atención a la relevancia de una forma radical de comunismo»<sup>219</sup>. A este respecto, Benjamin escribe a Scholem para comunicarle sus impresiones sobre el libro, destacando de éste el tránsito de las consideraciones políticas a la teoría del conocimiento. Las determinaciones de Lukács en esta esfera, según Benjamin, «las podría corroborar yo mismo, al menos parcialmente, aunque quizás no de manera tan extensiva como había asumido en primer lugar»<sup>220</sup>. En mayo de 1929, Benjamin publica al fin una reseña del libro de Lukács, aunque lo hace por motivo del escándalo de su retractación de sus fundamentos filosóficos e interpretativos, que se había producido alrededor de esas fechas. Pese a

---

217 W. Benjamin, *Briefe*, op. cit., p. 263. La carta de data de junio de 1921, una época en la que Benjamin no tenía la entidad como crítico literario que alcanzó más adelante, lo cual perjudicó muy probablemente el establecimiento de un diálogo fértil entre ambos.

218 Según parece fue el mismo Bloch quien le recomendó el libro. Cfr. W. Benjamin, *Briefe*, op. cit., p. 350.

219 W. Benjamin, *Briefe*, op. cit., p. 351.

220 W. Benjamin, *Briefe*, op. cit., p. 355.

todo, lo considera el trabajo filosófico más consistente de la literatura marxista<sup>221</sup>, junto con *El espíritu de la utopía* de Bloch.

Los elementos más influyentes para la teoría crítica del joven Benjamin son los siguientes:

(1) *Alegoría y cosificación*. El fenómeno de la cosificación tal como se da en el capitalismo avanzado, esto es, como deformación de la naturaleza de la forma mercancía, fue en líneas generales de la mayor influencia para la generación de Benjamin y Adorno. La cosificación, entendida como principio del sistema social del intercambio de mercancías, prolonga la reflexión de Marx sobre el fetichismo de la mercancía, traducida ahora al ámbito del antinómico principio de racionalidad de la vida social burguesa. Del influjo de Lukács sobre Benjamin en este punto ha sido consciente, si bien tardíamente, el propio Lukács: la noción de cosificación, que será decisiva para el Benjamin maduro, opera ya en la teoría de la alegoría del libro sobre el Barroco<sup>222</sup>. En una nota publicada póstumamente, Lukács dedica varias páginas a la teoría de la alegoría de Benjamin y a la función de la crítica en la moderna teoría de la vanguardia. Lukács se hace eco de la dicotomía símbolo/alegoría en tanto que estilo más adecuado a los sentimientos, ideas y experiencias del mundo moderno. En efecto, el libro sobre el Barroco plantea la cuestión de la importancia ideológica y civilizatoria del Barroco y el Romanticismo en la modernidad capitalista y sus modos de racionalidad propios. Y lo hace como problema teórico-práctico, a la manera weberiana, con hondas repercusiones en las formas de racionalidad práctica.

El punto de partida es la organización que Schelling hace de la historia del arte en dos periodos: el primero estaría determinado por el simbolismo

---

221 Cfr. W. Benjamin, GS, III, p. 171 y siguientes.

222 G. Lukács, «On Walter Benjamin», en *New Left Review*, n° 110, 1978, pp. 83-88.

[el arte clásico] mientras que el segundo, asociado a la cristiandad, estaría dominado por la alegoría. Sin embargo, los verdaderos teóricos de la alegoría como síntoma de un periodo de crisis civilizatorio (asociado al auge de la nueva burguesía) habrían sido indudablemente Novalis y Friedrich Schlegel. La propagación de la crisis y de su medio de expresión privilegiado, la alegoría, portaría para ellos alguna clase de filosofía de la historia. Más concretamente, una que conduce de la alta modernidad, a partir de la primacía de la alegoría, al mundo secularizado del capitalismo actualmente existente a principios del siglo XIX: un nuevo tránsito del mito del símbolo al *logos* de la alegoría, de la razón trascendente que encarnaría (en sí misma) el anhelo de sentido del mundo a la razón calculadora e inmanente del procedimiento alegórico. La fundación de la cultura moderna se lleva a cabo en este tránsito que prefigura al mismo tiempo la simmeliana *tragedia de la cultura moderna*. Esta pérdida es para Schlegel la cifra de la crisis del hombre, el vacío que la nueva mitología ha de llenar; una mitología que no es sino expresión jeroglífica de la naturaleza a nuestro alrededor, transfigurada idealmente por la belleza y el amor. Por ello, toda belleza será para él alegoría, y que toda verdad auténtica habrá de ser alegóricamente expresada. La primacía expresiva, en suma, corresponde lenguaje de los hombres. Lo interesante de esta tesis es que corta los lazos entre cristiandad y alegoría; establece una nueva y caótica ordenación de los sentimientos y de las formas de vida y expresión, un verdadero colapso de la representación objetiva de la realidad tal como se diera en el símbolo. Todo se convierte en asociación entre iguales: nada se percibe como conexión lógica.

Lukács, sin embargo, considera que el tratamiento que Benjamin hace del Barroco es más coherente. En primer lugar porque no establece tanto una periodización de los géneros artísticos, a la manera de la dicotomía entre clasicismo y manierismo, sino que aborda directamente la cuestión de la relación entre el arte y la sociedad, entre las formas artísticas y el mundo de

la vida: el carácter problemático de la alegoría es el carácter problemático del mundo, de la historia, de la humanidad en general. Es la decadencia de todas las cosas la que adjudica a la alegoría su estatuto de modo de expresión privilegiado. En resumen, la alegoría no sería el producto consciente o inconsciente de un esfuerzo estético, sino una reacción necesaria al cambio de énfasis en la realidad tal como es inmediatamente vivida por el hombre. La alegoría es equiparada con el símbolo, no retrotraída a ninguna escena originaria. Pero al mismo tiempo, tampoco se devalúa el símbolo en cuanto símbolo, sino su funcionalidad como respuesta a la experiencia del mundo. Para Benjamin, el modo alegórico «se basa en una alteración que modifica la respuesta antropomórfica al mundo que constituye, en última instancia, el fundamento de la reflexión estética»<sup>223</sup>. Refiere Lukács la primacía de las cosas sobre los sujetos, que sigue a su vez la lógica del predominio del fragmento sobre la totalidad; que concibe *el punto de vista de la totalidad como fragmento*. No es que la alegoría vivifique las cosas dándoles forma humana, es que la alegoría intensifica la forma de las cosas tratándolas como personas.

Lukács objeta que Benjamin no ha tenido en consideración el hecho de que dotar a las cosas de una forma más imponente conlleva su automática fetichización, al contrario de cómo opera el arte en su modalidad mimética, tradicionalmente antropomórfica; a saber, aquella que concibe el conocimiento como toma de conciencia de las cosas como mediadoras de las relaciones entre personas (Marx). Si bien la crítica tiene cierto fundamento, no es menos cierto que Lukács reconoce que muchos usos del fetichismo en literatura no han tenido el efecto crítico deseado, y que en buena medida, todos ellos terminan por remitir el carácter de fetiche de la mercancía literaria a alguna clase de fenómeno primordial o alguna suerte de

---

223 G. Lukács, «On Walter Benjamin», op. cit., p. 86.



actitud mágica ante los objetos (culturales) que haría de ellos cosas que se enfrentan a los hombres, como si no hubieran sido producidas por ellos.

Más bien, el procedimiento alegórico comporta que cualquier objeto y cualesquiera relaciones entre objetos pueden asimismo significar cualquier otra cosa. Su significación puede remitir a cualquier otro lugar. De esta manera, el particular es preservado y devaluado al mismo tiempo; de hecho, es preservado en su devaluación. La alegoría disuelve el detalle, incluso —en la mirada de Benjamin— parece apuntar hacia una radical «aniquilación de toda particularidad»<sup>224</sup>. Una aniquilación que, paradójicamente, conlleva cierta repetición o sustitución de unos significados por otros: cada cosa realmente existente puede ser sustituida por otra. Reproduce de alguna manera la forma del equivalente general, pero con él también queda cancelada la especificidad de su existencia, sus detalles, perfecciones e imperfecciones. Lo sustituido tiene la misma estructura interna que el objeto sustitutivo: la cancelación del momento de la diferencia entre las cosas [o, marxianamente, la diferencia específica entre sus valores de uso] se asemeja a las formas de racionalidad propias de las sociedades en las que el intercambio mercantil ha llegado a ser imperante. La abolición de la particularidad implica su constante reproducción. Esto tiene como principal consecuencia que la alegoría siempre se va con las manos vacías —en expresión del propio Benjamin— cuando se acerca a su objeto. No es capaz de apelar a ninguna instancia trascendente de sentido que pueda dotar a las cosas de modos de significación impermeables al intercambio. Esto es, no existe una idea general de utilidad a la que los múltiples valores de uso puedan remitirse. La creatividad ha llegado al punto de destruir la especificidad de los objetos. El único desvío posible es uno que no conduce a ninguna instancia transmundana de sentido, sino que se agota en propio

---

224 G. Lukács, «On Walter Benjamin», op. cit., p. 87.

procedimiento alegórico. Aquí se aprecia el hecho decisivo de que la palabra *desvío* sea utilizada peyorativamente por Benjamin. Este nihilismo de la creatividad, asimilable a la moderna lógica del capital y al principio según el cual «todo lo sólido se desvanece en el aire», somete a los objetos a fuertes presiones. La presión por la cual la mercancía [la modalidad objetual propia de la modernidad en su fase capitalista, que es consecuentemente el objeto de estudio de Benjamin en su madurez] es al mismo tiempo valor de uso y valor de cambio; objeto exterior que satisface necesidades y en tanto que lo hace es útil, y valor, que aparece en el intercambio y se constituye en precipitado de una relación social. El valor es desde luego relativo, pero no a la manera del valor de uso, sino sólo allí donde es referido a la totalidad social (y no, por ejemplo, a la naturaleza): «el valor de cambio no puede ser, por principio, más que el modo de expresión, la forma de aparición, de un contenido distinguible de él»<sup>225</sup>. Esto es, expresa la magnitud común a casos completamente diferentes. Los relaciona entre sí en la medida en que expresan valor; concretamente, lo hace en la medida en que *son* valor. Es bien sabido que esta operación conducirá a Marx a replantear la teoría del valor-trabajo.

Dicho muy brevemente: ¿qué ocurre cuando abstraemos el valor de uso de las mercancías, esto es, cuando neutralizamos sus diferentes cualidades? Ocurre que sólo les queda una determinación: ser productos del trabajo humano. Trabajo humano que, en su traducción al procedimiento alegórico, tiene importantes consecuencias; el sujeto no puede reconocerse ya en los objetos, que son ordenados a su alrededor con criterios que él no reconoce, aunque de hecho sean producto suyo. La mercancía como valor de uso todavía combinaba materia natural y trabajo, y podía delimitar el origen del trabajo social, simple o complejo, esto es, su condición de base

---

225 K. Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*, I/1, traducción de M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1974, p. 51.

material para la existencia del hombre. Por el contrario, es imperativo que la mercancía como valor sea dúplice [singular e idéntica, específica e intercambiable] sin ser, por ello, portadora de relaciones sociales explícitas<sup>226</sup>. Benjamin hace peculiar mimesis del argumento de Marx [en su caso, de la lectura que Lukács hace de Marx], por el cual la teoría del valor implica una estructura, una modalidad del proceso de reproducción social específica de la modernidad capitalista: el valor es real en el intercambio, pero por ello ha dejado de ser naturaleza<sup>227</sup>:

Y así, por muchas vueltas que se dé a cualquier mercancía suelta, será imposible aferrarla en cuanto cosa-valor. Pero si recordamos que las mercancías no poseen una realidad-valor más que en cuanto son expresiones de una misma unidad social que es el trabajo humano, y que, por tanto, su realidad-valor es puramente social, entonces se entiende por sí mismo que esa realidad como valor no puede presentarse más que en la relación social entre mercancías.

Es también conocida la determinación por la cual el valor de uso de una mercancía no tiene *a priori* nada de sospechoso. En cambio, cuando se convierte en cosa-valor, lo hace «en una cosa sensiblemente suprasensible»<sup>228</sup>. Pero este carácter místico no proviene ni de su ser-útil, ni de la determinación de la magnitud de su valor [la medición del tiempo de trabajo gastado en algo en relación con el trabajo social global, esto es, el tiempo de trabajo socialmente necesario para producirlo], puesto que ambos son tangibles. El fetichismo de la mercancía al que Lukács se refiere en su nota sobre Benjamin, el misterio de su carácter dúplice, proviene aquí de la propia *forma mercancía*. La estructura del fetichismo de la mercancía consiste

---

226 K. Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*, op. cit., p. 54.

227 K. Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*, op. cit., pp. 55-56.

228 K. Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*, op. cit., p. 81.

en el reflejo deformado de la relación social de los productores con el trabajo total bajo la forma de una relación social entre objetos que existe fuera de ellos. Realmente, en Benjamin no hay todavía una doctrina del *fetichismo de la alegoría*, pero sí, desde luego, una problematización afín; los objetos del procedimiento alegórico parecen estar dotados de existencia propia fuera de los sujetos, en la medida en que no encarnan ni entidades de sentido a las que remitirse [los elementos religiosos son equiparados funcionalmente y no por ello desaparecen, sino que sencillamente remiten a otro lugar, esto es, el bien y el mal dejan de ser ellos mismos *bueno* y *malo* para ser alegorías], ni tampoco relaciones directas entre ellos. La cosa sensiblemente suprasensible de Marx no es el objeto del procedimiento alegórico; es objeto de un proceso de racionalización, o mejor dicho, de una reordenación racional total. Los productos del trabajo humano son productos de una relación social entre sujetos y objetos que entran en contacto en el intercambio y ponen en relación a los productores entre sí. Sin embargo, con el advenimiento de la forma consumada de la modernidad capitalista [la abstracción de la desigualdad material entre los diferentes modos del trabajo humano y sus productos] se produce una inversión decisiva: el producto del trabajo humano no es ya caparazón de trabajo humano homogéneo, sino al revés; la homogeneización del trabajo humano, la absoluta intercambiabilidad de sus productos, tiene ahora lugar en el intercambio generalizado de dichos productos determinados como valores. El producto sigue siendo heterogéneo, pero solamente en tanto que cosa-valor; en el intercambio, no es que ya no lo parezca, es que *no lo es*. Si lo pareciera, el fetichismo [y, por extensión, el procedimiento alegórico] sería una cuestión de cognición, de correcta percepción de la realidad: un error técnico, pero en ningún caso *jeroglífico social*. Se trataría de una cuestión de precisión y no de una respuesta a la realidad actualmente existente. ¿Por qué no lo *parece* sino que *es* fetiche, cosa-fetiche? Porque su expresión alegórica

es material [materia social], o más específicamente, «material inmediatamente vivido». El célebre *dictum* marxiano «No lo saben pero lo hacen» es perfectamente aplicable al procedimiento alegórico. Se trata no del resultado de una reflexión estética, sino de una respuesta a un modo de existencia. Con el auge de la forma mercancía, entendido como necesidad histórica y socialmente determinada, se afianza paulatinamente el carácter de valor de los productos. Por mor de esta modificación histórica, la cosa generalmente intercambiable [en el libro I de *El Capital*, el metal precioso, sustrato material de la forma del equivalente general] toma el control. Su magnitud de valor se generaliza bajo la forma de una ley social natural. También al sujeto de intercambio se le presenta el movimiento social de las magnitudes de valor, en consecuencia, como relación entre cosas. El valor expresa por tanto una estructura social determinada en la que el cometido del sujeto sufre una enorme modificación; el sujeto queda bajo el control de las cosas que produce, y no sólo porque las cosas engendren relaciones de poder, que también, sino porque nos relacionamos con todas las cosas en tanto que mercancías: «esta forma consumada —la forma dinero— del mundo de las mercancías es la que vela, en vez de manifestarlo, el carácter social de los trabajos privados»<sup>229</sup>. La forma-mercancía fomenta y porta una forma de racionalidad espontánea multilateral, específicamente moderna. Benjamin, de alguna manera, ha accedido al diagnóstico que le conducirá, en el libro sobre el Barroco, a una caracterización de la modernidad que puede ser interrogada desde el punto de vista de una teoría crítica; una que faculte para, al menos tendencialmente, «ayudar a que sepan al fin lo que hacen, y por qué lo hacen, quienes, sin saberlo, lo hacen»<sup>230</sup>.

Por este motivo, Lukács concluye con una aseveración ambigua que, sin embargo, resume bien el proyecto filosófico de Benjamin: «allí donde el

---

229 K. Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*, op. cit., p. 86.

230 J. Muñoz, *Lecturas de filosofía contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 161.

mundo de los objetos no es ya tomado en serio, la seriedad del mundo del sujeto debe desvanecerse con él»<sup>231</sup>. La teoría de la alegoría será el primer resorte metodológico que Benjamin oponga al estado de cosas moderno. Será, asimismo, la forma que Benjamin encontrará de plantear el acceso a la modernidad capitalista desde la óptica de la crítica histórico-filosófica: el origen de las formas de racionalidad modernas tiene, en efecto, la forma de una cesura de sentido. Me parece filosóficamente elocuente que sea precisamente la pérdida de sentido que acompaña al procedimiento alegórico el elemento que permanece, al menos temáticamente, en la obra de Lukács. Décadas después, se tomará la libertad de retornar al diagnóstico de Benjamin; a propósito de la alegoría y la intercambiabilidad, Lukács sostiene que «la idea de que ningún detalle sea intercambiable con otro está basado en la fe en un final, en la racionalidad inmanente y plena de sentido del mundo, su apertura, su inteligibilidad para la humanidad»<sup>232</sup>. De esta manera, reconocía la eficacia histórico-filosófica del argumento de Benjamin según el cual la importancia de la alegoría es la prueba material de que la obra de arte barroca [toda forma de arte moderno, en la lectura de Lukács] es incapaz de representar el mundo como totalidad ordenada. De alguna manera, el joven que palideció en Viena ante la figura del gran crítico literario se había convertido en interlocutor.

(2) *Punto de vista de la totalidad*. Una de las determinaciones básicas del pensamiento de Lukács toma pie en la categoría totalidad social, que también será muy relevante para la producción filosófica de madurez de Benjamin. Sin embargo, como hemos podido ver en la sección dedicada al prólogo del libro sobre el Barroco, la teoría de las ideas de Benjamin ya

---

231 G. Lukács, «On Walter Benjamin», op. cit., p. 88.

232 G. Lukács, *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen*, Berlín, Hermann Luchterhand, 1963, p. 872. Hay traducción de M. Sacristán, *Estética*, vol. I, Barcelona, Grijalbo, 1965.

contaba con una posición metodológica análoga: la estructura de la Idea como mónada refleja precisamente la totalidad de los fenómenos, mediados tan sólo por la *forma concepto* y el lenguaje. En una peculiar inversión de la figura de la conciencia, Benjamin sitúa el ámbito de la Idea en el objeto, retomando así el problema de la distinción entre forma y vida [conciencia y objeto], que Lukács tratara en *Teoría de la novela*. Para Lukács, la forma de la novela contiene en sí misma el reflejo de un mundo fuera de sitio cuyo orden no consiste sino en la culpabilidad absoluta; en términos de la investigación de Benjamin, un mundo que se ha desplazado del cosmos renacentista a la absoluta inmanencia barroca. De esta manera, en la forma alegórica, al igual que en la novela o el drama, se cifran las tendencias contrapuestas del mundo en su totalidad. Ninguna determinación se agota en las diferentes formas epocales, pero al mismo tiempo todas reflejan algún aspecto determinado del mundo. Si Lukács pudo todavía hacerse eco de la naturaleza filosófica de la condición moderna de desamparo, Benjamin no puede pensar ya en términos tan ambiciosos: la totalidad del mundo está sometida al principio de «no estar en casa en ninguna parte», que apenas deja espacio material para formas intramundanas de reconciliación; por este motivo, muchos alegoristas barrocos no llevarán sus procedimientos hasta el final y terminarán por espiritualizar sus objetos o, en otros términos, llevarlos a un lugar mejor para su consumación<sup>233</sup>.

Benjamin adopta, por tanto, el punto de vista de la totalidad, a la manera de Lukács, en al menos dos sentidos: (1) sujeto y objeto [conciencia y realidad social] deben ser entendidos como mediaciones de una totalidad concreta que sería el objeto último de experiencia que el *Trauerspiel* refleja

---

233 Para esta cuestión pueden verse, entre otros, los trabajos de M. Jay, *Marxism and Totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas*, op. cit., pp. 81-127; M. Postone, «Lukács y la dialéctica crítica del capitalismo», en *Marx Reloaded. Repensar la teoría crítica del capitalismo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2007, Madrid, pp. 73-99 y M. Postone, *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*, Madrid, Marcial Pons, 2006, pp. 124-137.

formalmente. Lukács llevará esta reflexión hacia el terreno de la ontologización de la conciencia del proletariado, así como del planteamiento de la posibilidad objetiva de la actualización en el mundo de su punto de vista privilegiado, la transformación de la totalidad social. Tal es la tesis del proletariado como sujeto/objeto. Benjamin no se ocupa, naturalmente, de esta cuestión, pero sí adopta una posición similar respecto de la relación entre subjetividad y objetividad. Con la mediación del procedimiento alegórico, sujeto y objeto se convierten en cosas intercambiables cuya significación remite siempre a otro lugar, y es precisamente esta intercambiabilidad —más que cualquier otra determinación— la que refleja el orden mundano en su totalidad recién adquirida. El sujeto no es ya el espacio privilegiado de sentido, y no lo es por mor de su posición en el mundo: «la ciencia burguesa considera los fenómenos de la sociedad [consciente o inconscientemente, ingenuamente o por sublimación] siempre desde el punto de vista del individuo. Y desde el punto de vista del individuo no puede obtenerse ninguna totalidad»<sup>234</sup>. El impacto metodológico que esta tesis pueda tener sobre Benjamin nos es desconocido epistolarmente, pero no cabe descartar —todo lo contrario— que, con su inversión de la teoría de las ideas, Benjamin no estuviera queriendo adaptar el procedimiento clásico de la escisión entre apariencia y esencia (de Platón a Hegel, dicho groseramente) a un objeto de estudio que reclamaba una disposición categorial diferente. Toda vez sancionada la incapacidad del hombre para diseñar morfológicamente el mundo real y de atribuirle carácter verdadero a sus proposiciones formales, sólo una Idea inmanente puede aproximarle de nuevo al contorno de la *episteme* y, por extensión, del sentido del pensamiento. Metodológicamente, el vínculo radica en que los

---

234 G. Lukács, *Historia y conciencia de clase*, vol. I, Barcelona, Orbis, 1985, p. 88. Traducción modificada.



problemas de la totalidad social son abarcados por Benjamin de tal manera que todos ellos asumen separadamente la condición de *totalidades*.

(2) En segundo lugar, Benjamin toma la idea de la totalidad como siendo configurada por una forma de racionalidad determinada, esto es, como campo de fuerzas en el que diversas cosmovisiones —asociadas a diferentes modos de racionalidad— compiten en un mismo espacio finito. Para Lukács, la cosificación toma pie en la autonomización parcial de la razón, que producía consecuentemente —weberianas— esferas de valor, a su vez diferenciadas y, a la postre, decididamente inconmensurables. Las consecuencias de esta racionalidad específicamente moderna son presentadas en *Historia y consciencia de clase* a través de una imagen que Benjamin retomará en diversas ocasiones a lo largo de su obra de juventud; la imagen del tiempo espacializado, que Lukács presenta de esta manera<sup>235</sup>:

[El tiempo de trabajo abstracto, esto es, la temporalidad de la vida social moderna para Marx, EMZ] pierde su carácter cualitativo, mutable, fluyente; cristaliza en un continuo lleno de *cosas* exactamente delimitadas, cuantitativamente medibles (que son los rendimientos del trabajador, cosificados, mecánicamente objetivados, tajantemente separados de la personalidad conjunta humana) y que es él mismo exactamente delimitado y cuantitativamente medible: un espacio. En este tiempo abstracto, exactamente medible, convertido en espacio de la física, que es el mundo circundante de esta situación, presupuesto y consecuencia de la producción científica y mecánicamente descompuesta y especializada del objeto del trabajo, los sujetos tienen que descomponerse racionalmente de un modo análogo.

Ya he tratado el parecido de familia que la definición de Benjamin de la espacialización del tiempo [en el escenario del *Trauerspiel* alemán como

---

235 G. Lukács, *Historia y consciencia de clase*, vol. II, op. cit., pp. 15-16.

síntoma del cambio epocal que significa el Barroco] guarda con el diagnóstico de Lukács: «La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario»<sup>236</sup>. La idea consiste, por tanto, en que la temporalidad propia del Barroco adolece de las mismas determinaciones que el tiempo abstracto del proceso de trabajo moderno [según Lukács]. Y a su vez, ambas figuras son productos histórica y socialmente determinados por el auge de determinadas formas de racionalidad que bien podrían calificarse de totalizadoras: ni economía de mercado ni propiedad privada definen los verdaderos rasgos generales del momento capitalista moderno; más bien, lo hacen los procesos de racionalización asociados a la nueva concepción del tiempo y el espacio, así como a su ulterior dominación.

Por su parte, Benjamin prefiere leer los procesos de racionalización que caracterizan al Barroco en una forma literaria caduca y no, por ejemplo, en los sistemas filosóficos del periodo, de Descartes a Spinoza; filosofías que, como veíamos en la introducción a este trabajo, parecen difícilmente conmensurables bajo el rótulo *filosofía barroca*. La imagen weberiana de la jaula de hierro es de esta manera al pensamiento de Lukács lo que el emblema de la calavera al Barroco. En resumidas cuentas, la adopción del punto de vista de la totalidad tiene todos los rasgos de una teoría crítica de la racionalidad moderna; desborda los límites de la historia de la filosofía (Benjamin) en la misma medida en que aspira a trascender el ámbito de la economía política y de la lucha de clases tradicional (Lukács): los imperativos de las formas de racionalización modernas pasan al primer plano de la crítica filosófica, entendidos bien como tiempo infinitamente reducible y calculable de la jornada capitalista de trabajo, que refleja el

---

236 W. Benjamin, OC, I/1, p. 396. Volveremos a esta cita en el capítulo III.

proceso social global, bien como procedimiento alegórico que difiere sistemáticamente la significación de los objetos y opera así su igualación.

(3) *La experiencia de la pérdida de experiencia*. Alrededor del mes de septiembre de 1923, Benjamin escribe uno de los textos breves que formarán parte ulteriormente de la colección *Calle de dirección única* [*Einbahnstraße*, publicado en 1928, terminado en septiembre 1926]: «Viaje a través de la inflación alemana». Si leemos este pasaje con ojos lukácsianos —aunque Benjamin no hubiera leído el libro cuando redactó la primera versión del fragmento— se percibe la afinidad que Benjamin tuvo que sentir con *Historia y consciencia de clase*. Allí se trata de una descripción de la decadencia de la burguesía alemana en el periodo de Weimar: el argumento es que en condiciones de crisis general galopante, tanto los sujetos sociales como las cosas, incluso las que satisfacerían las necesidades más básicas, se empobrecen profundamente y se ven privados por igual de autonomía.

La pérdida de experiencia del burgués consiste en que éste pierde la orientación y comienza a temer a todo lo que le rodea, «piensa que cualquier estado que lo desposea ha de ser inestable como tal»<sup>237</sup>, sin caer en la cuenta de que, para buena parte la población alemana, «estabilidad» significaba miseria estabilizada o, si cabe, «estable inestabilidad». La totalidad de la población alemana se ve sometida a procesos de depreciación de los instintos vitales y sociales más básicos y al incremento de la inseguridad en todo aquello que emprenden. Con la salvedad generacional de que «la gente sólo piensa en su interés egoísta y privado cuando actúa, pero al tiempo su comportamiento está determinado más que nunca por los fuertes instintos de la masa [...] Esta sociedad, cuyos miembros buscan su propio bien mezquino, sucumbe al más obvio de los peligros con inconsciencia animal,

---

237 W. Benjamin, OC, IV/1, p. 34.

pero sin poseer el conocimiento inconsciente de los animales, como una masa ciega, y la diversidad de las metas individuales se vuelve irrelevante frente a la identidad de las fuerzas que la determinan»<sup>238</sup>. Sin embargo, lo que en el primer esbozo de «Viaje a través de la inflación alemana» era una respuesta contemplativa, en la que Benjamin alertaba de la imposibilidad de alcanzar la paz en la pobreza y llamaba a una alerta sensorial general ante la dicotomía que se cernía sobre la nación alemana [la apertura del precipitado camino del odio o el sendero ascendente de la oración<sup>239</sup>], se convierte en el texto publicado (1928) en un llamamiento a la inversión de la negatividad y del luto en su contrario: las opciones ya no son odio u oración, prejuicio o fe. Más bien, «en espera de que llegue el asalto final» se trata de «volver la mirada a lo extraordinario», que Benjamin entiende como delimitación de la barrera última del sufrimiento del individuo: la aniquilación entendida como el límite «más allá del cual nada se sigue»<sup>240</sup>.

Parece difícil no sentir la huella de Lukács en estas variaciones, muy particularmente en lo que a la acción del proletariado se refiere [bien como síntoma bien como proyecto político]. Benjamin no había leído nada parecido antes, y no puede estar pensando en otra cosa cuando enlaza, en un texto famoso, la estrategia del libro sobre el Barroco con la tesis lukácsiana según la cual sólo el proletariado victorioso estará en condiciones de abrir el camino a una totalidad social otra. El camino de la oración pierde fuerza, al tiempo que el camino del odio se presenta ya en su vertiente política, desdramatizada, asociada no tanto al impulso negativo del rencor como a la actividad consciente y dirigida<sup>241</sup>:

---

238 W. Benjamin, OC, IV/1, p. 35.

239 W. Benjamin, GS, IV/2, p. 931.

240 W. Benjamin, OC, IV/1, p. 35.

241 W. Benjamin, OC, IV/1, p. 62.

El concepto de lucha de clases puede inducir a error. No se trata de una prueba de fuerza en la que se decide la cuestión “¿quién gana, quién pierde”; no se trata ni de una pelea tras la cual al vencedor le irá bien y mal al perdedor. Pensar así equivale a encubrir románticamente los hechos [...] La cuestión es tan sólo si sucumbirá por sí misma [la burguesía, EMZ] o por la fuerza del proletariado. La respuesta final decidirá si el desarrollo cultural de tres mil años persistirá o llegará a su fin. La historia no conoce la mala infinitud que da la imagen de los dos eternos luchadores. El verdadero político sólo calcula a plazos. Y si la supresión de la burguesía no queda consumada en un instante ya casi calculable del desarrollo económico y técnico (la inflación y la guerra química anuncia su llegada), todo estará perdido. Hay que cortar la mecha antes de que la chispa llegue a encender la dinamita. La intervención, el peligro y el ritmo propio del político son hoy técnicos, no caballerescos.

En esta cita de Benjamin se encuentran ya consumadas dos tendencias propias de la filosofía europea de su tiempo: el problema de la técnica y la cuestión proletaria. Lo más interesante para nosotros es el uso que Benjamin hace de la burguesía como clase portadora de una forma específica de racionalidad; una *ratio* cuyo límite es, en efecto, la aniquilación, y que toma cuerpo en la inflación y en la guerra química, ambas resultado de una causa común, a saber, el capitalismo, entendido a su vez como forma de racionalidad específica de occidente. Benjamin trata de hacer sustantivas sus intuiciones políticas a través de la filosofía clásica leída bajo el influjo de un autor como Lukács, que se podía considerar ya clásico a finales de los años veinte. El caso de Benjamin es peculiar en tanto que lo hace a través de la interpretación de fenómenos sociales y de sus formas de racionalidad específicas [pobreza, guerra química e hiperinflación no son sino modos de racionalidad sistémica en el fragmento señalado]. La salvación social oscila entre la decadencia extrema y posterior ruina histórico-natural de la clase burguesa, y la creciente racionalidad del todo social: uno que pone la forma

del equivalente general (el dinero) en el centro mismo de los intereses del hombre y que, en consecuencia, abre el camino de su propia supresión, convirtiéndose necesariamente en «el límite ante el que fracasan casi todas las relaciones humanas, tanto en lo natural como en lo moral»<sup>242</sup>. Nada que muchos críticos del capitalismo asociados a la revolución conservadora (Schmitt, cierto Heidegger, desde luego Jünger) no pudieran defender.

Benjamin, de la mano de Lukács, se inserta en los debates de la filosofía normal de su tiempo como parte conscientemente activa de las «fuerzas vivas de la humanidad». Todos los fragmentos de *Calle de dirección única* escritos entre 1923 y 1924 asocian *totalidad social* y *pérdida de experiencia*, de forma muy similar a cómo lo hará Benjamin en 1932 en otro fragmento relevante titulado «Experiencia y pobreza». Allí la posición social de Benjamin (familia burguesa arruinada por la inflación) se convierte en estímulo para la construcción de una filosofía política, o mejor, de una interpretación política de las consecuencias no deseadas de la *ratio* capitalista avanzada. Se trata de un doble proceso por el cual la distancia entre individuo y colectividad se hace más estrecha, transformando y devaluando ambos polos, a la manera del aforismo 23 de *Minima moralia*: «Si, como enseña la teoría social contemporánea, la nuestra es una sociedad de *rackets*, entonces su más fiel modelo es justo lo contrario de lo colectivo, esto es, el individuo como mónada. En la persecución de intereses particulares por parte de cada individuo puede estudiarse con la mayor precisión la esencia de lo colectivo en la sociedad falsa»<sup>243</sup>.

Al tiempo que cunde la denigración socioeconómica de buena parte de las clases medias alemanas, el sujeto es sometido a nuevas y crecientes presiones. Personalmente, siente desprecio por sí mismo y maldice su desamparo socioeconómico. Colectivamente, rigen nuevas legaliformidades

---

242 W. Benjamin, OC, IV/1, p. 36.

243 Th. W. Adorno, OC, 4, p. 50.

asociadas a las formas de vida comunitarias que, «al igual que la vida de los primitivos vienen determinadas por las leyes del clan»<sup>244</sup>. Todas las conversaciones, relata Benjamin, giran en torno al problema de la nueva miseria. Sin embargo, las filosofías vitalistas responden con insignificantes ilusiones ópticas: los individuos plenos, la plétora de «yoes expresivos» y sus fuerzas vinculantes copan la atención del mundo filosófico. Se trata de la misma cuestión que Lukács explicita histórico-filosóficamente en la sección de *Historia y consciencia de clase* titulada «Las antinomias del pensamiento burgués»; particularmente, bajo la forma de la crítica a toda filosofía de la subjetividad que quiera presentarse como ciencia: «La filosofía crítica moderna ha nacido de la estructura cosificada de la conciencia», dice Lukács, con la salvedad objetivamente ambigua del mundo griego, que habría conocido ya el problema de la cosificación, «aunque no como forma de todo el ser: ha tenido un pie en esta sociedad, y el otro aún en una sociedad construida al modo natural espontáneo»<sup>245</sup>.

El desarrollo de las ciencias naturales y el cambio de énfasis en la concepción del mundo se vuelven sistemáticos; adoptan la forma de un principio general de ordenación de los fenómenos: la forma, en definitiva, de un sistema global de conocimiento que cancela los anteriores sistemas parciales. Esta diferencia es para Lukács de índole cualitativa: verdadera manifestación civilizatoria que deja atrás los procesos parciales de racionalización a través de las ciencias especiales. Tal es el caso de ascetismo hindú, en el cual el núcleo duro de racionalidad del orden social sólo contempla una superficie ínfima en comparación con la irracionalidad circundante. El caso de la filosofía crítica es sin embargo otro. Desde la delimitación kantiana del problema de la cosa en sí, el pensamiento occidental asiste a procesos de homogeneización de la facticidad de lo real; a

---

244 W. Benjamin, OC, IV/1, p. 37.

245 G. Lukács, *Historia y consciencia de clase*, vol. II, op. cit., p. 40.

operaciones de sistematización conceptual del elemento irracional presente en el mundo, entendido ahora como referente polémico [cuando no límite abstracto del pensamiento]. En líneas generales, la filosofía crítica es ya para Lukács la filosofía de una época que identifica pensamiento y ser, concepto y realidad: la metafísica dogmática es recusada como parte integrante del Antiguo Régimen; las ciencias particulares se especializan y, con ellas, el punto de vista de la totalidad es desintegrado en inconmensurables regiones calculísticas.

Finalmente, «la filosofía deja conscientemente intacto ese trabajo de las ciencias. Aún más: considera esa renuncia como un progreso crítico». Sin embargo, «el irresuelto problema de la irracionalidad se manifiesta en el problema de la totalidad. El horizonte que cierra el todo creado y producible es, en el mejor de los casos, la cultura (esto es, la cultura de la sociedad burguesa) tomada como algo inderivable, como algo simplemente dado, como “facticidad” en el sentido de la filosofía clásica»<sup>246</sup>. El dominio del detalle conduce automáticamente al olvido de la totalidad, y con él tiene lugar la escisión del sujeto; también él, pensado simultáneamente como fenómeno y noúmeno, conserva a cada paso «la necesidad despiadada de las leyes para el mundo externo, para la naturaleza, mientras que la libertad, la autonomía que había que fundamentar en el descubrimiento de la esfera ética, se reduce a un punto de vista para la *estimación de hechos internos*, hechos sometidos sin resto al mecanismo fatal de la necesidad objetiva»<sup>247</sup>. La respuesta teórica de Lukács es bien conocida: la superación del problema de la cosa en sí remite a la esencia de lo práctico. Consiste precisamente en «superar y eliminar la indiferencia de la forma respecto del contenido, indiferencia en la cual se refleja teóricamente el problema de la cosa en sí»: en otras palabras, el sujeto/objeto «proletariado» deberá llevar a cabo su

---

246 G. Lukács, *Historia y consciencia de clase*, vol. II, op. cit., p. 52.

247 G. Lukács, *Historia y consciencia de clase*, vol. II, op. cit., p. 57.



propio proceso de autoconocimiento [concebido genéticamente] para así consumir y actualizar libremente, desde dicho conocimiento, su posición transformadora en la sociedad<sup>248</sup>. La filosofía de Benjamin aborda desde el principio esta problemática de manera reactiva, esto es, como reacción al estado de cosas realmente existente. No hay por tanto en Benjamin una prolongación de la tesis del punto de vista del proletariado, como tampoco una concepción plausible del acto libre. Más bien, una teoría de la violencia revolucionaria [véase el capítulo IV de este trabajo] y, desde el punto de vista de la teoría del conocimiento, una creciente atención al ámbito de los objetos como polo cognitivo.

Si bien la de Lukács no es la única influencia filosófica de Benjamin en el periodo designado, parece relevante la tesis del desplazamiento del problema de la cosa en sí a la esfera de los productos sociales, entre ellos, el arte y la guerra. Benjamin, un pensador de cuño kantiano, desconfía sin embargo de la moderna fragua de la subjetividad, que percibe como foco de problemas insolubles. Sumada esta pauta al contacto, recién adquirido por Benjamin, con la sección berlinesa de las nuevas vanguardias artísticas europeas [Mies Van der Rohe, Lászlo Moholy-Nagy, El Lissitzky y otros representantes de la nueva cultura objetiva, George Grosz o Ernst Schoen, a la postre director de la radio alemana, pasan temporadas en Berlín y frecuentan círculos próximos a los de Benjamin], el resultado es una *filosofía de los objetos* que trata de dar respuesta a una realidad social que oculta las condiciones objetivas de su génesis. Benjamin no frecuenta la crítica de economía política, pero sí, desde luego, aprecia en la vida social, tal como sus objetos culturales la reflejan, el verdadero campo de batalla de la crítica, también de la crítica de la economía política. La percepción cosificada de la vida social y sus productos conduce a Benjamin a una tematización del

---

248 G. Lukács, *Historia y consciencia de clase*, vol. II, op. cit., p. 158.

objeto como portador de categorías económicas que completa, si bien problemáticamente, el enfoque marxiano de la subjetividad propia del capitalista. Desde el punto de vista cognitivo, tanto el hombre de Weimar como los productos de su trabajo son sospechosos: todos parecen haber perdido sus cualidades, sometidos a la racionalidad propia de la fase avanzada de un modo de reproducción social que todo lo subsume bajo la forma de la enajenación general.

Devoto del análisis del modo de producción capitalista, el diagnóstico de *Calle de dirección única* sanciona la imposibilidad filosófica del compromiso con una realidad que, de esta guisa, se parece cada vez más a una ilusión óptica desfiguradora —al mismo tiempo y por idéntico procedimiento— del sujeto, el objeto y la colectividad; no es de extrañar que los sujetos quieran librarse de toda experiencia, que hayan perdido toda sensibilidad hacia «lo nuevo»<sup>249</sup>:

Aguantar hoy se ha convertido en cosa de unos pocos poderosos, que Dios sabe no son más humanos que la mayoría; suelen ser más bárbaros, pero no en la buena forma. Y los otros tienen que arreglárselas, una vez más, con poco. Recurren a los hombres que han hecho de su causa lo completamente nuevo y que, además, lo basan en el conocimiento y la renuncia. En sus edificios, sus cuadros y sus historias, la humanidad se prepara para sobrevivir a la cultura, si es que esto le fuera necesario. Y lo más importante es que lo hace riendo. Y tal vez esa risa pueda sonar bárbara en uno u otro sitio. Bueno. El individuo puede ceder a veces un poco de humanidad a esa masa que, un día, se la devolverá con intereses.

No parece difícil centrar el núcleo del diagnóstico de Benjamin en torno a los últimos desarrollos de Lukács en «La cosificación y la consciencia del proletariado». La totalidad social, tal como se presenta a la

---

249 W. Benjamin, «Experiencia y pobreza», OC, II/1, pp. 221-222.

cognición históricamente relevante del proletariado [para Benjamin menos el proletariado que el filósofo crítico], es el genuino objeto de disputa de todos aquellos interesados en recuperar la experiencia del objeto. A la imagen fluida y contradictoria del capitalismo, el principio de realidad del crítico opone un *plus* de humanidad que diferencia al sujeto capaz de lo nuevo, de lo diferente, de la mala realidad de sus objetos y de sus relaciones sociales. Y capaz de devolver a la realidad del hombre —con intereses, incluso— la humanidad perdida en la cosificación de la experiencia.



### III

#### TEORÍA DE LA EXPERIENCIA/TEORÍA DE LA ALEGORÍA

En 1923 Benjamin se encuentra en pleno proceso de composición de los temas que, más adelante, conformarán el libro sobre el Barroco. Ya entonces menciona que se encuentra trabajando en una «teoría de la alegoría»<sup>250</sup>. Los materiales de aquella época, como sabemos por los editores de las *Gesammelte Schriften*, le servirán para desplegar algunos temas centrales del libro sobre Baudelaire, así como el esbozo de los *Pasajes* que Benjamin redactara por «motivos comerciales». Sabemos por estas fuentes que Benjamin concibió la alegoría como un modo de experiencia, lo cual prolonga determinadas reflexiones de los dos capítulos anteriores.

Veámos allí como Goethe sancionaba la inexistencia de cualesquiera modos de conocimiento que dejaran intacto su objeto. La ciencia integral es relación activa entre la naturaleza y el hombre: saber algo implica que el sujeto cognoscente se involucra con «lo sabido». Lo que conocemos es pensado por Goethe como algo susceptible de conformar un marco experiencial, y las ciencias, en consecuencia, son concebidas como compendios de vida, auténticos factores de cohesión de dicha experiencia. La dicotomía símbolo/alegoría<sup>251</sup>, que determina de la manera más profunda la teoría benjaminiana de la alegoría, procedía de la obra de Goethe:

1. El simbolismo transforma la apariencia en idea, la idea en imagen, de tal manera que la idea permanece siempre infinitamente efectiva e inalcanzable

---

250 W. Benjamin, *Briefe*, op. cit., p. 304. Para esta cuestión, véase el capítulo «Allegorie», en M. Opitz y E. Wizisla, *Benjamins Begriffe*, vol. 1, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2000. También el clásico artículo de B. Cowan, «Walter Benjamin's theory of allegory», en *New German Critique*, n° 22, 1981, pp. 109-122.

251 Cfr. J. W. Goethe, *Werke* [Hamburger Ausgabe], edición de Erich Trunz y otros, vol. 12, Múnich, C. H. Beck, 1973, pp. 470-471.

en la imagen y permanece [también] inefable incluso si fuera pronunciada en todas las lenguas [posibles].

2. La alegoría transforma la apariencia en concepto, el concepto en imagen, pero de tal manera que el concepto puede ser captado y puede ser tenido completamente por algo delimitado en la imagen y que puede ser expresado en ella.

3. Es una gran diferencia que el poeta persiga lo particular de lo general o que vea lo general en lo particular. Lo primero produce alegoría, donde lo particular tiene validez sólo en tanto que ejemplo de lo general; lo último, en cualquier caso, es la naturaleza efectiva de la poesía; expresa lo particular sin pensar en lo general o sin señalarlo. Aquél que capta este particular vívidamente obtiene al mismo tiempo con ello lo general sin darse cuenta, o sólo tarde.

En la alegoría se dan cita una vertiente epistemológica, la relación entre lo general y lo particular, y otra temporal, la alegoría emerge de la comprensión del mundo como algo nunca más permanente, perenne o eterno. *Alegoría* denota para Benjamin *transitoriedad*. La historia-natural es lo absolutamente propio de ella. Benjamin insiste en que la búsqueda de un discurso poético propio condujo al Barroco hacia formas de expresión completamente ajenas a la tragedia griega, todavía proclive, como hemos visto, a la problemática del héroe y el mito. Agotada ésta, el *Trauerspiel* recolecta los datos de su propia experiencia. Sus contenidos no tiene que buscarlos en otro lugar que en su desarrollo histórico, su presente profano y su omnímoda inmanencia<sup>252</sup>:

---

252 W. Benjamin, OC, I/1, pp. 328-329. La relación entre la alegoría y la metáfora es a estos efectos relevante. El procedimiento alegórico tiene la forma de un sistema más extenso de imágenes en el que operan subdivisiones de múltiples parcelas metafóricas. La alegoría guarda parecidos de familia con el pensamiento: constituye a partir de elementos aislados, filosóficos o no, bellos o no, la textura de una experiencia humana a través de la analogía. *Allegorein* no significa sólo *hablar figuradamente*, que también. La voz figurada lleva consigo series completas de significados; todas juntas, sus figuras tienen la forma de un lenguaje de conocimiento, a la manera de las ciencias, y no de una unión, como ocurre en el caso del símbolo, en el que los términos de la metáfora se unen para

La estética moderna ha creído a menudo aprehender en el concepto de lo trágico un sentimiento, la reacción sentimental a la tragedia y el *Trauerspiel*. La tragicidad es una fase preliminar de la profecía, hecho que sólo se encuentra en lo lingüístico: trágicos son la palabra y el silencio propios del tiempo arcaico en los que la voz profética se ensaya, como lo son la muerte y el sufrimiento en cuanto redimen esta voz, pero nunca el destino en el pragmático contenido de su enredo. El *Trauerspiel* es pensable en términos de pantomima, la tragedia no.

Benjamin vincula el sufrimiento pragmático con la *transitoriedad*, ausente en la palabra propia del tragicismo. Muy reseñable también es la relación entre el psicologismo y el fin de lo trágico. Este último alude ya, desde su propio nombre, al luto en el espectador. Dado este criterio ético, no es que la tragedia sea un género mejor o peor; es sólo que en el *Trauerspiel* el luto se describe con más minuciosidad y atención. El *Trauerspiel* no entristece [desde el punto de vista del espectador, no es trágico] tanto como delinea el lugar «en el que el luto encuentra al fin su satisfacción: es decir, un espectáculo para tristes»<sup>253</sup>. Así como el escenario griego se presentaba como *tópos* cósmico, en el *Trauerspiel* es la tierra la que aparece como escenario dialécticamente desgarrado por los extremos que representan sus personajes. Todo lo que la tragedia llega a ser se construye en la representación de un suceso cósmico crucial. Por el contrario, en el *Trauerspiel* todo se mide con arreglo al espectador. No se le exige al espectador que juzgue decisivamente el destino de sus héroes y dioses: «El periodo sucesivo seguiría en deuda con la teoría barroca que suponía al objeto histórico particularmente apropiado para el *Trauerspiel*. Y así como no vio que en los dramas barrocos la historia se transformaba justamente en

---

representar algo: *symbolon* es en la cultura griega la unión de dos piezas complementarias. Se asemeja a un objeto integral, no a una red de figuraciones. Cfr. A. Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002, capítulos 2 y 3.  
253 W. Benjamin, OC, I/1 p. 329.

historia natural, así en el análisis de la tragedia no se atendió a la distinción entre historia y leyenda. De este modo alcanzó el concepto de una histórica tragicidad»<sup>254</sup>. El contenido de la tragedia [héroes y mitos] se seculariza. La tragedia misma deviene improbable en este proceso de secularización. Por ejemplo, en el carácter fúnebre del coro, en el que según Benjamin resuena todavía el eco de la creación. El *Trauerspiel* no sólo es texto escrito; es asimismo objeto de representación, a menudo como de reinterpretación barroca del espíritu trágico en clave de actualidad.

A results de esta indagación, puede decirse que el *Trauerspiel* incorporó todo un aparato alegórico que no era sino un síntoma de «actualidad» (*Aktualität*): la espacialización del tiempo en el escenario, el mecanicismo moral, el cálculo, la intriga, etcétera, todos habían permanecido ajenos al repertorio clásico. Su divisa era el símbolo, «la idea [...] siempre infinitamente efectiva e inalcanzable» de Goethe, y su tendencia general había sido la apoteosis de la existencia en el individuo éticamente perfecto [incluso en sus fracasos, en sus momentos de afasia]: «Mas, por el contrario, la apoteosis barroca sí es dialéctica, pues se consume en la reversión de los extremos. En este movimiento excéntrico y dialéctico, la interioridad sin contrarios del Clasicismo no desempeña ya ninguna función porque, en tanto que político-religiosos, los problemas actuales del Barroco no afectaban tanto al individuo y a su ética como a su comunidad eclesiástica. Aquí, al mismo tiempo que el profano concepto de símbolo propio del Clasicismo, se va formando su equivalente especulativo, a saber, el de lo alegórico»<sup>255</sup>.

Definir como especulativo el nuevo concepto de lo alegórico es posible en tanto que oposición «contra la cual el mundo del símbolo debía destacarse claramente». La alegoría, por este motivo, no envejece; padece de

---

254 W. Benjamin, OC, I/1, pp. 330-331.

255 W. Benjamin, OC, I/1, pp. 376-377. Traducción modificada.



historicidad. Goethe ya vio que en la alegoría lo particular sólo cuenta como paradigma o ejemplo de lo universal; al otro lado, queda su reverso simbólico, ver lo universal en lo particular. La poesía es esto segundo: expresa algo particular sin referirse a lo universal, de forma que aquél que capte lo particular obtendrá a cambio lo universal.

La lectura de Goethe tendrá, según Benjamin, enormes repercusiones. Schopenhauer abunda en esta idea cuando dice que no se puede admitir que una obra de arte esté destinada a expresar un concepto de forma deliberada, como en el caso de la alegoría, puesto que la obra ha de ser *comunicación* de la idea aprehendida. Esto es, se sigue distinguiendo entre símbolo y alegoría bajo aquella forma dualista que opone *expresión de la idea* a *expresión del concepto*. Yeats, por su parte, cree que la alegoría es una relación convencional entre una imagen que denota y su significado. La tarea de Benjamin es explícita en este punto. Se trata de demostrar que la alegoría no es una técnica de producción de imágenes, sino una forma de escritura y una expresión propia de la modernidad.

*Actualidad* de la alegoría, por tanto. La problemática de la actualidad es en la obra de Benjamin y Adorno de factura juvenil. En el caso de Benjamin, encontramos referencias ya en el proyecto de creación de una revista de filosofía, célebremente bautizada como *Angelus Novus*<sup>256</sup>, en la que la actualidad era ya equiparada como virtud cardinal con la unidad y la claridad de la futura publicación: «y por tanto una revista estaría condenada (como los periódicos) a la insustancialidad más completa si en ella no pudiera configurarse una vida con fuerza suficiente [...] En efecto, una revista cuya actualidad venga a carecer de pretensiones históricas no tiene desde luego derecho a existir»<sup>257</sup>. La actualidad supera el espíritu de los tiempos, supera su singularidad a través de su negación determinada: su objeto, que no es

---

256 Sigo en este punto a R. Nägele, *Theater, Theory, Speculation*, op. cit., p. 79 y siguientes.

257 W. Benjamin, OC, II/1, p. 245.

menos sujeto que objeto, no es lo nuevo, sino lo cuestionable, lo que cabe preguntarse [*fragwürdige*].

Tal como Benjamin trata el tema de la actualidad, y dado que la medida temporal del símbolo es el instante, la alegoría parece expresar la convulsión dialéctica del hecho de *significar algo*. Su amplitud mundana deviene (temporalmente) historia natural: su historia es la de la dialéctica éxito/fracaso, fertilidad/esterilidad. El núcleo de la visión alegórica del mundo es barroco y mundano; en tanto que barroco, significa la historia del mundo como sufrimiento, en tanto que mundano, significa el desarrollo de las diferentes modalidades de sufrimiento como historia del mundo. La naturaleza, por definición inseparable de la muerte, es asimismo de índole alegórica. La teoría de la alegoría de Benjamin trae aparejada una teoría de la experiencia que es, a su vez, teoría del luto. La teoría del luto debe ser explicada a partir de la descripción del mundo que hace el melancólico, un sentir desligado del sujeto empírico y entregado interiormente «a la plenitud de un objeto», a la cosificación de la experiencia asociada a la primacía de las cosas sobre los sentimientos humanos de libertad y autonomía:

En la relación de una intención con el objeto el luto se nos revela capaz de una intensificación particular, de una continua profundización de su intención. Así, del triste es ante todo propia la profundidad intelectual. Esta intención avanza hacia el objeto —pero no: dentro del objeto mismo— con tanta lentitud y solemnidad como se mueven los cortejos de los poderosos. La apasionada participación en la pompa de las acciones principales y de Estado, una evasión de los límites de una piadosa domesticidad, por una parte, respondía, por otra, a esa propensión con que la profundidad intelectual se siente atraída por la gravedad ceremonial, en la cual reconoce su propio ritmo<sup>258</sup>.

---

258 W. Benjamin, OC, I/1, p. 353.

La reciprocidad entre luto y experiencia se despliega históricamente en el Barroco. Tiene sus raíces en el ensimismamiento con que se reciben las crónicas del gran mundo, relatos de la Gran Máquina cuya visión puede llegar, sin duda, a merecer la pena, pero que, repetidas una y otra vez, fomentan la apatía de la mirada melancólica: la experiencia barroca, igual que la específicamente moderna, es una experiencia de parálisis contemplativa. Hay en lo luctuoso una relación poco natural con las cosas, y por ese preciso motivo, cada una de ellas abre la posibilidad de una relación fecunda otra, de una configuración literaria. La melancolía por las cosas pasadas, por los objetos que caducan ante nuestros ojos, determina la experiencia barroca: «Conforme a éste es el hecho de que en torno a la figura de la *Melancolía* de Alberto Durero yazcan por el suelo sin usar los utensilios de la vida diaria en calidad de objeto del rumiar. Tal grabado, en efecto, anticipa mucho del Barroco. El saber del rumiante y el investigar del erudito se fundieron en él tan íntimamente como lo hicieron en el hombre del Barroco»<sup>259</sup>. Ante la entereza propia del símbolo, Benjamin introduce en la ecuación barroca la cifra explícita de la variable alegórica. Trata de encontrar en la escritura aquello que cubre el abismo interpretativo entre el más acá de la modernidad y el presunto más allá del Barroco.

El sentido de la teoría de la alegoría pasa por la negación de la irreversibilidad de la lectura del Barroco, por la respuesta a la apariencia implacable del símbolo, su sensualidad. La apariencia literal deja de satisfacer el ansia de significación del investigador, tal como ocurre, sin ir más lejos, en tiempos de crisis. Igual que la figura del crítico en el ensayo sobre Goethe, el lector alegórico denuncia la apariencia al tiempo que la revela. Las ciudades parecen —valga la imagen del propio Benjamin— y sus columnas son barridas por el agua, pero los libros siempre se salvan. Es el caso también

---

259 W. Benjamin, OC, I/1, p. 354.

del soberano, de esa figura melancólica por excelencia que es el príncipe. Benjamin se esmera en localizar mera apariencia en la firmeza del cuerpo regio; nada le resulta a Benjamin más tentador que el poder temporal<sup>260</sup>:

*Gryphius*: «Donde está el cetro también está el temor».

*Filidor*: «La triste melancolía habita sobre todo en los palacios».

*Sancho Panza*: «Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres, pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias».

En los palacios, lugares de eterna tristeza, encontramos el espacio privilegiado de la configuración alegórica. La ecuación barroca se completa con esta adición: alegoría, luto y melancolía. Con la suma del factor melancólico, Benjamin puede emprender una semblanza razonablemente completa de la alegoría, comenzando por la época medieval, pasando por las iconologías, para llegar finalmente a la «escritura por imágenes» de Alberti. A partir de él, los jeroglíficos empiezan a poblar columnas y arcos. A su vez, Ficino se da cuenta de que hay algo en ellos de lenguaje divino y Delbene, en su *Art Poétique*, declara que «*la poésie n'était au premier âge qu'une théologie allégorique*» [la poesía no era en su primera época otra cosa que una teología alegórica<sup>261</sup>]. Esta constelación de elementos alegóricos conduce a Benjamin a presentar como potencialmente trascendente la función alegórica en el Barroco. Trascendencia que no comparece exenta de antinomias, dada la incesante combinación jeroglífica de signos y significados, imágenes y contenidos, que manejan los técnicos de la alegoría:

Cada personaje, cada cosa y cada situación pueden significar cualquier otra. Posibilidad que emite un juicio devastador pero justo sobre el mundo profano: al definirlo como un mundo en el cual apenas importa el detalle. Sin

---

260 Citado en W. Benjamin, OC, I/1, pp. 359-360.

261 W. Benjamin, OC, I/1, p. 391.

embargo, y sobre todo para el que tiene presente la forma de la exégesis textual alegórica, no cabe duda alguna de que esos accesorios del significar, precisamente por aludir a algo distinto, cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas. Según esto, en la consideración alegórica el mundo profano aumentará de rango en la misma medida en que se devalúa. El correlato formal de esta dialéctica religiosa del contenido es la de la convención y la expresión<sup>262</sup>.

De hecho la alegoría es una cosa y la otra: sus antagonismos son naturales. El Barroco concibe la historia como acontecer creado; por el contrario, la alegoría es tomada en la época por figura sacra. Ello pese a ser, como toda escritura, esencialmente convencional. La alegoría expresa la convención barroca, no al revés, y esta convención es fragmentaria, inmanente y creatural. El ideograma alegórico propio del siglo XVII — Benjamin lo califica de «amorfo fragmento» — se opone a la totalidad orgánica del símbolo plástico. El Barroco se enfrenta así al clasicismo de una forma tal que sólo el Romanticismo había podido reconocer. Éste habla en nombre de la infinitud, la forma y la idea. Benjamin relaciona en estos términos las dos tradiciones que han concentrado sus esfuerzos de juventud, Romanticismo y Barroco, y pese a que nunca termina de formular propiamente una teoría de la alegoría, no es menos cierto que ésta no dejará de aparecer de forma muy destacada en sus posteriores trabajos.

La estructura de la teoría benjaminiana de la alegoría explica que la literatura secundaria haya prescindido en tantas ocasiones de ella<sup>263</sup>. Por mi parte, intentaré analizar los *realia* que Benjamin asigna a la alegoría. En mi opinión, se trata de dos cualidades intrínsecas: (1) la alegoría es el modo de percepción del mundo de las cosas como teniendo lugar de manera

---

262 W. Benjamin, OC, I/1, p. 393.

263 Cfr. M. Pinsky, *Melancholy dialectics*, op. cit., pp. 57-59.

intrínsecamente transitoria, y que remite, asimismo, a una concepción del individuo igualmente transitoria; (2) la alegoría es un modo de experiencia, sus materiales son fragmentarios, igualmente caducos, de tal manera que las cosas terminan por convertirse en agregados de signos: el mundo como jeroglífico. La mirada alegórica «transforma de golpe las cosas y las obras en una escritura emocionante»<sup>264</sup>. Esta emoción, esta «vitalidad» sometida a la escritura, implica una concepción del pensamiento y del conocimiento bien diferente. De ahí la necesidad de un «Prólogo epistemo-crítico» que, entre otros aspectos, vindicara la figura del *mosaico*, entendido precisamente como composición de fragmentos aislados entre sí por delgadas líneas que, en la distancia, conservarían la apariencia de unidad del conjunto; la interconectividad de las partes en el infinito *médium* del mosaico, en términos románticos.

Asimismo, la teoría de la alegoría de Benjamin remite a su propia teoría inmanente de las ideas, la monadología; lo hace en el sentido de la reflexión de Adorno por la cual la teoría del conocimiento de Benjamin no sería sino una suerte de «salvación metafísica del nominalismo»<sup>265</sup>. En el Barroco, cobra sentido la construcción de una red de particulares que, si bien conserva su dignidad y no omite el deber epistémico del crítico, sí ordena las ideas en torno a sus elementos básicos [aquellos, recordemos, que por la mediación lingüística del concepto habían de ser capturados en los fenómenos]. La imagen de las ideas como siendo «lo que las constelaciones a las estrellas» disipa la apariencia de totalidad del conocimiento.

Asimismo, la teoría de la alegoría deviene alegórica ella misma: funde su sujeto y su objeto en una imagen caduca<sup>266</sup>. Problematisa la propia encarnación de sus objetos en imágenes, y viceversa, dejando de lado la

---

264 W. Benjamin, OC, I/1, p. 394.

265 Th. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., p. 42.

266 B. Witte, *Walter Benjamin—Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart, Meltzer, 1976, p. 141.

cuestión de la creación, del origen presuntamente estático o meramente expresivo del objeto. Lo único que cuenta es que, produzca quien produzca las imágenes vinculantes de la época, su destino es puramente secular: decadencia, tránsito, ruina. La alegoría es relevante para Benjamin en tanto que «completa» el proceso crítico que comenzara con el trabajo sobre el lenguaje del hombre<sup>267</sup> y prosiguiera con «El significado del lenguaje en el Trauerspiel y la tragedia» (1916) y el ya citado «Programa de la filosofía venidera» (1917/1918). Benjamin diagnosticaba en estos textos que, en el *Trauerspiel*, «la naturaleza se ve traicionada por el lenguaje, y ese enorme freno que es el sentimiento se convierte en luto»<sup>268</sup>. Naturaleza y lenguaje se encuentran en el Barroco en su condición de fenómenos históricos: la historia adquiere significado en el lenguaje, al tiempo que éste se detiene en el significado. Ya no existe una unidad simple de significación, alguna clase de principio que se impusiese a todos los sentimientos inteligibles y los sometiera a su imperativo, a la manera del héroe y de la acción trágica. La última manifestación de este principio fue precisamente la tragedia, un género imposible en el Barroco.

Al mismo tiempo, Benjamin cifra en el Barroco una merma de la potencia del sujeto. Inserto en la historia, el mito de su fundación como agente cognoscente y predador de objetos se disuelve en el reconocimiento del objeto histórico: si el soberano es luctuoso porque llora el poder perdido, no lo es menos el sujeto de conocimiento. Que Kant aspirase a conocer la conciencia de alguna manera, que aspirase a otro viaje [crítico esta vez] hacia la interioridad es, para Benjamin, una forma de devaluación de la experiencia o, sencillamente, una sublime expresión de locura: «Se puede decir incluso que la grandeza y radicalismo de su intento tenían como presupuesto esa experiencia que carecía prácticamente de valor en sentido

---

267 Cfr. W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, op. cit., p. 42.

268 W. Benjamin, OC, II/1, p. 143.

propio»<sup>269</sup>. La epistemo-crítica precisa reformar la relación entre el conocimiento, la experiencia y la consciencia empírica humana; la relación sujeto/objeto histórico, en otras palabras. Debe suprimir ni más ni menos que la naturaleza subjetiva de la consciencia: «esta noción es mitología, y por su contenido de verdad es equiparable a cualquier otra mitología del conocimiento»<sup>270</sup>.

Teoría de la alegoría quiere decir, por tanto, teoría de la historicidad de los materiales del *Trauerspiel*, intelección de su ritmo: a la naturaleza muerta, mesiánica por eterna y fugaz [como el «sex-appeal de lo inorgánico» que cifrará más adelante en los *Pasajes*] le corresponde una teoría crítica del conocimiento que, primero como *mito*, después como *locura*, se haga cargo de su valor de verdad. Años después, en el libro sobre Baudelaire, Benjamin cifrará esta dialéctica entre mito y redención en la crítica de la ideología. Adorno ha visto esto con más claridad (y mucho antes, naturalmente) que algunos de sus comentaristas más sesudos, embarcados en el proyecto de alejar su obra lo más posible de Frankfurt y en considerar los trabajos de Adorno sobre Benjamin como amables hagiografías del viejo amigo y adversario:

De ahí que Benjamin no desprenda del concepto la relación con lo absoluto, sino que lo busque en el contacto físico con los materiales. Todo aquello en contra de lo cual se empecinan las normas de la experiencia debe atribuirse según el impulso de Benjamin a la experiencia, consistiendo sólo en su propia concreción, en vez de volatilizar esta su parte inmortal al someterla al esquema de la generalidad abstracta<sup>271</sup>.

---

269 W. Benjamin, «Sobre el programa de la filosofía venidera», OC, II/1, p. 163.

270 W. Benjamin, «Sobre el programa de la filosofía venidera», OC, II/1, p. 166.

271 Th. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., p. 37.



### 1. *Alegoría como modo de temporalidad*

La alegoría no comporta sólo una forma de temporalidad. La tesis de Benjamin es que ella misma constituye un *tempo*, un modo materialista de comprensión, configuración y presentación del tiempo. La historia es el tema de la alegoría, su contenido privilegiado. Sus materiales son lo histórico en tanto que natural, la relación que ha de ser desentrañada; en la cultura barroca puede encontrarse una imagen precisa de esto: la historia como calavera. Es a este respecto que Benjamin pone una cita famosa: «Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera»<sup>272</sup>. En polémica implícita con Schelling, Benjamin se opone a la atribución de cognoscibilidad ideal al tiempo histórico. Schelling dice en *Edades del mundo* que «lo pasado es sabido, lo presente es conocido, lo futuro es presentido. Lo sabido es narrado, lo conocido es expuesto, lo presentido es vaticinado»<sup>273</sup>. Ninguna de las tres, diría Benjamin. El filósofo *à la* Schelling se convierte en historiador de lo absoluto, devalúa el contenido dialéctico del núcleo de la historia; Schelling lleva a cabo el camino inverso al que Benjamin ha realizado, desde su tesis doctoral, hacia el libro sobre el Barroco. Ello pese a que «la dialéctica sigue también siendo indispensable para Schelling, porque, si tiene que ver con la historia del absoluto, requiere el punto de vista de una mediación ya consumada de ambos para poder “narrar” de una manera comparativa tal y como lo puede el historiador, pero de la forma más

---

272 W. Benjamin, OC, I/1, p. 383.

273 F. Schelling, citado en J. Habermas, *Teoría y Praxis*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 165.

perfecta el épico»<sup>274</sup>. El *Trauerspiel* representa para Benjamin la naturaleza como carente de toda significación trascendente: *naturaleza caída* que, sin embargo, contiene en la radicalidad de su representación barroca los elementos de su propia negación: la muerte privada del influjo de destino, la muerte como acicate para la restitución de sentido a las cosas. Dicho otra manera, la muerte y la imagen negativa de Dios se constituyen como el reverso de la crítica histórica: contra Adorno, no se trata de restituir la negatividad, sino de salvar los fenómenos recorriendo sus extremos; la muerte no dota de sentido, sino que hace estallar el objeto, lleva su negatividad hasta el grado cero de su consumación. La filosofía de Benjamin tiene la forma del muerto que, operando entre los vivos, ilumina la transitoriedad de su situación, de su modo de producción, y de esta manera lo aniquila. Adorno se ha referido a estos efectos al espanto que produce la filosofía de Benjamin. En buena medida, se refiere a la teoría de la alegoría.

En líneas generales, si algún lector de Benjamin ha reconocido esta modulación es Th. W. Adorno en su conferencia sobre «La idea de historia natural» (1932). Allí, Adorno se enfrenta con la noción de historicidad de la nueva ontología de Husserl y, sobre todo, de Martin Heidegger. Lo hace presentando la naturaleza en su parentesco con el mito, una afinidad que Adorno reconoce expresamente como tema benjaminiano: «Por él se entiende lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta la historia humana como ser dado de antemano y dispuesto inexorablemente, lo que hay de sustancial en ella»<sup>275</sup>. Lo opuesto al mito —partiendo de que la relación entre naturaleza e historia constituye el objeto de la conferencia— es la historia, que Adorno entiende como forma de comportamiento de los hombres caracterizada por la novedad, «por ser un movimiento que no se

---

274 J. Habermas, *Teoría y Praxis*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 185.

275 Th. W. Adorno, «La idea de historia natural», OC, 1, p. 316.

despliega en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que siempre estuvo ahí»<sup>276</sup>.

La situación del debate sobre la nueva ontología, era en 1932, tal que Adorno puede denunciar como poco novedoso un pensamiento que se pregunta por el sentido del ser en términos presuntamente nuevos y que, sin embargo, reproduce la pregunta por el ser, tal como lo hiciera la *ratio* autónoma del kantismo. El origen subjetivista del planteamiento fenomenológico proviene de su recuperación de la pregunta por la cosa en sí [el ser en su mismidad] y por la posibilidad pura y simple del ente. La *ratio* se encuentra con algo que no reconoce en la realidad como teniendo lugar, como objeto; se trata de algo ajeno y perdido, de algo que debe ser desvelado. De esta manera, introduce en la ecuación del ser la variable sujeto con toda la fuerza de la filosofía crítica kantiana: el sentido del ser pasa por la introducción en él de determinaciones subjetivas. Esta operación fue convenientemente ejecutada por Max Scheler pagando el alto precio de la a-historicidad. El giro de la fenomenología posterior, cuyo rótulo Adorno pone en duda, consiste en renunciar a cualesquiera cielos eidéticos [el error de Scheler] para convertir la historia en una estructura ontológica fundamental: la estructura básica del ser-como-viviente [ser-para-la-muerte]. La cuestión ontológica y la histórica son reunidas en torno a la categoría *historicidad*:

En el planteamiento neo-ontológico, el problema de la reconciliación de naturaleza e historia sólo se ha resuelto de forma *aparente* con la estructura de la historicidad, pues aquí se reconoce, ciertamente, que hay un fenómeno fundamental que es la historia, pero la determinación ontológica de ese fenómeno fundamental que es la historia, o la interpretación ontológica de ese fenómeno fundamental que es la historia, se desvanece cuando él mismo

---

276 Th. W. Adorno, «La idea de historia natural», OC, 1, p. 316.

es transfigurado en ontología. En Heidegger, la historia, entendida como una estructura general del ser, tiene el mismo significado que su propia ontología. De ahí que anátesis tan opacas como la de historia e historicidad, que no hacen sino ocultar la transposición al ámbito de la ontología de algunas cualidades del ser observadas en la existencia que, tras ser arrebatadas a lo existente, se transforman en determinaciones ontológicas, hayan de contribuir a la interpretación de aquello que, en el fondo, tan sólo se dice una vez más<sup>277</sup>.

El problema, en definitiva, es la relectura en clave ontológica de aquellas determinaciones que, en tanto que productos de la *ratio* idealista, habrían renunciado a la interrogación por el ser. Una disputa similar a la que Benjamin tendrá con Heidegger a propósito de la noción de *temporalidad*. La enorme cercanía entre las publicaciones de *Ser y tiempo* (1927) y del libro de Benjamin sobre el Barroco (1928) añade carga explosiva al asunto, pero lo cierto es que el debate ya venía teniendo lugar, si bien inadvertidamente para el joven Heidegger, desde la temprana fecha de 1916/17; Benjamin leyó entonces la lección inaugural de Heidegger en Friburgo, así como *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft* [El concepto de tiempo en la ciencia histórica (1916)] y, en menor medida, *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus* [La doctrina de Duns Escoto de las categorías y la significación (1916)]. Todos los fragmentos que Benjamin escribe en ese momento desafían, de alguna manera, la concepción heideggeriana del tiempo. Es bien sabido que Benjamin rechazó epistolarmente la postura de Heidegger, e incluso que llegó a considerar al filósofo alemán como su antagonista. Pero el caso es que ambos filósofos trabajan temas similares. Heidegger denuncia también la concepción matemático-natural del tiempo, propia de las ciencias empíricas, y que el tiempo se convierta en ellas «en series de puntos

---

277 Th. W. Adorno, «La idea de historia natural», OC, 1, pp. 320-321.

ordenadas homogéneamente, en escala, en parámetro»<sup>278</sup>. Su proyecto teórico será también, por tanto, la construcción de un concepto adecuado de *tiempo histórico*. En esta etapa de su pensamiento, Heidegger piensa en la *Kulturschaffen* [creación cultural] como agente de la historia<sup>279</sup>, en un tiempo histórico cuyo objeto no sea la humanidad en tanto que entidad biológica, sino en una temporalidad asociada a los logros espirituales y físicos del hombre. Heidegger parece oscilar entre un objeto del tiempo histórico que fuese la objetivación temporal del espíritu y una concepción de la historia en la que la cesura entre el objeto histórico [trasunto material del pasado] y el presente se convierta en verdadero objeto de la ciencia histórica y, por extensión, de la historia misma: la historia como ciencia del intervalo entre el agente cognoscente y el objeto histórico. Las fuentes documentales, por ejemplo, están selladas históricamente por sus formas jurídicas y sociales, y en este sentido, la comparación estructural, la compatibilidad y congruencia entre las fuentes y los objetos históricos sería algo parecido a un criterio histórico de verdad.

Pero Heidegger vira paulatinamente el sentido de su argumento y, en el ensayo de 1916 sobre la ciencia histórica, sostiene que la distancia histórica es generadora de conocimiento verdadero, pero también de las dificultades propias de la disciplina: la historia no se somete a la *adequatio* directa entre objeto histórico e investigador. Así, la cronología y el calendario son fundamentales para la comprensión histórica pero, al mismo tiempo, también obstáculo para la captación del objeto histórico, cuya temporalidad cualitativa supera con mucho los estrechos límites de la hora homogénea y la semana de siete días. La sustancia de lo histórico, en todo

---

278 M. Heidegger, «Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft», en *Frühe Schriften*, Frankfurt/M, Klostermann, 1972, p. 365.

279 H. Caygill, «Benjamin, Heidegger and the destruction of tradition», en A. Benjamin y P. Osborne, *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, Londres, Routledge, 1994, p. 4.

caso, reside en un diferencial que sólo la *tradición* puede reunir, si acaso, a la manera de un *médium*.

Por su parte, Benjamin expone en esta misma etapa [previa a la teoría de la alegoría] algunos pensamientos afines; fundamentalmente, se refiere al tiempo histórico como entidad inagotable, de tal manera que tampoco puede darse hecho o suceso alguno que pueda concentrarlo íntegramente, bien en su interior bien a su alrededor. El tiempo histórico [infinito en todas direcciones e incompleto en cada instante] no se parece al tiempo de las ciencias naturales<sup>280</sup>. Mientras que para las ciencias empíricas el tiempo sigue siendo un espacio vacío, para Benjamin «tiempo histórico» equivale a tiempo religioso o mesiánico, en el sentido preciso de *tiempo susceptible de ser completado*. El tiempo de las ciencias naturales sería, como veíamos antes, «la posibilidad de cambios en el espacio con regularidad y de cierta magnitud, teniendo lugar simultáneamente de forma compleja»<sup>281</sup>. El drama barroco había introducido problemáticamente la actualidad de la repetición y la inmanencia como elementos sustanciales de su temporalidad histórica determinada, posibilitando de esta manera la emergencia de la alegoría como figura constitutiva: tedio, luto, melancolía e inmanencia de nuevo reunidos bajo una misma constelación.

En la medida en que nos permitirá aclarar la función temporal de la alegoría en el libro de Benjamin sobre el Barroco, merece la pena seguir desarrollando el argumento de Adorno. Él denuncia el doble punto de partida idealista de la nueva ontología<sup>282</sup>: (a) considera que se puede concentrar el conjunto de la realidad en categorías estructurales, también en lo que a lo irracional [inseparable de dicho conjunto (lo viviente)] se refiere. En términos de Benjamin, la pretensión de totalidad permanece, y con ella

---

280 Carta a G. Scholem del once de noviembre de 1916. Cfr. W. Benjamin, *Briefe*, op. cit., p. 81.

281 W. Benjamin, «*Trauerspiel* y tragedia», OC, II/1, p. 138.

282 Th. W. Adorno, OC, 1, p. 322.

lo hace también la factura del símbolo [«El simbolismo transforma la apariencia en idea, la idea en imagen, de tal manera que la idea permanece siempre infinitamente efectiva» (Goethe)]. En segundo lugar, (b) se mantiene intacta la *posibilidad* frente a la realidad: la estructura subjetiva sigue determinando la multiplicidad de lo real; esta multiplicidad es sometida a *crítica*. El problema no es que Heidegger esté del todo punto equivocado, sino la necesidad imperante de su ontología de hacer idénticos al sujeto histórico, a la categoría historicidad y a la historia en su conjunto; es la pretensión de identidad la divisa que permanece. Adorno exige ir más allá de estas determinaciones generales y postula que la relación entre historia y naturaleza «sólo tendrá visos de solución si se logra comprender el ser histórico en su extrema determinación histórica, allí donde es máximamente histórico, como un ser natural, o si se logra comprender la naturaleza, donde parece aferrarse más profundamente a sí misma, como un ser histórico»<sup>283</sup>. Esto es, se trata de transformar la comprensión del hecho histórico en su condición, si se quiere, de *acontecimiento natural*. Aquí emerge la idea de historia natural, tal como Adorno la hereda de Lukács y de Benjamin. El mérito de éste habría sido posibilitar la resurrección del pensamiento histórico-natural atrayendo la salvación de los fenómenos, desde el lejano espacio eidético que habitaban, hacia la absoluta inmanencia de lo histórico-natural.

La teoría de la alegoría cumple precisamente esta función. Su divisa es la transitoriedad de la significación que ofrece en cada momento, que no es otra que la transitoriedad como punto de cruce entre historia y naturaleza: «la misma naturaleza se presenta como naturaleza transitoria, como historia»<sup>284</sup>. La alegoría expresa esta relación, pero no la provoca. Reconoce el carácter de escenario de la realidad y lo representa en una imagen bien

---

283 Th. W. Adorno, OC, 1, p. 323.

284 Th. W. Adorno, OC, 1, p. 326.

precisa: la de la historicidad del individuo como naturaleza caída, sometida siempre al imperativo de transitoriedad. La historia se vuelve significativa en lo que tiene de *posibilidad de ruina*, y no allí donde el éxito temporal [lo extraordinario, el acontecimiento] arrebató a los espíritus épicos. Las edades del hombre conducen a un estado de significación superlativa, en tanto que es la muerte la que comporta el grado máximo de significación: el Barroco convirtió esto en «modo de vida», en historicidad intrínseca; en historia natural, por tanto, en al menos dos de los sentidos que veíamos en el primer capítulo: (1) *historia natural como secularización del tiempo en el espacio*, «vinculada a una crítica general de la traslación de la relación de causalidad de los hechos físicos a los datos históricos»<sup>285</sup>. La alegoría ha sido históricamente considerada como representación abstracta de un concepto, pero recoge en realidad una relación objetiva, a la manera de la constelación epistemo-crítica del conocimiento del «Prólogo», con lo alegóricamente captado:

Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva 'historia' escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario<sup>286</sup>.

La escritura alegórica del Barroco posibilita, por oposición a la *ratio* de la escritura simbólica, el acceso a un estado de cosas impermeable a la trascendencia, incompatible con la salvación por deslumbramiento de la existencia. La alegoría y el Barroco fueron los primeros índices históricos del cambio de ciclo civilizatorio: «la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son

---

285 Véase capítulo I, tercera parte, de este mismo trabajo.

286 W. Benjamin, OC, I/1, p. 396.



en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina»<sup>287</sup>.

Es historia natural también en otro sentido: (2) *historia natural de la destrucción de todos los órdenes de significado* [historia de violencia explícita] que en el Barroco, y a través del recurso privilegiado a la alegoría, se convierte en pura naturaleza. No es ya producto del destino, sino la lógica intrínseca de las cosas, la historia como «historia del sufrimiento», «pero si la naturaleza siempre ha estado sujeta a la muerte, viene a ser, igualmente, de siempre alegórica. El significado y la muerte han madurado en el despliegue histórico tanto como, en el estado de pecado de la criatura excluida de la gracia, se compenetraban estrechamente en cuanto gérmenes»<sup>288</sup>. La naturaleza contiene dentro de sí el elemento histórico a la manera de un ser vivo que da cobijo a un germen. Le es impropio. Cosas que ya estaban en el origen retornan literalmente en la alegoría para volver a marcharse<sup>289</sup>. El eterno retorno, pese a la fortaleza de su imagen, descarrila en la representación objetiva del mundo: para Benjamin se trata precisamente de desafiar el carácter estático de los contenidos míticos, incluso en lo que tienen de cíclico, de falso movimiento, de falsa *historicidad*.

Las consecuencias filosóficas de este planteamiento serán muy importantes para Adorno que, de 1932 en adelante, se comprometerá con la metodología de su conferencia y con una forma de hacer filosofía que no se reconozca ya en el mejor argumento lógicamente posible, sino en aquél que construya las claves que hagan saltar la pregunta por el objeto histórico-natural. La autocomprensión de la filosofía como evaluación de la validez de unos argumentos frente a otros se vuelve problemática porque dicha

---

287 W. Benjamin, OC, I/1, p. 396.

288 W. Benjamin, OC, I/1, p. 383.

289 Cfr. Th. W. Adorno, OC, 1, pp. 328-329.

configuración atemporal resulta ser impropia de sus objetos<sup>290</sup>. En esta línea de trabajo viene al caso la argumentación desplegada en buena parte de la producción musical de Adorno [*Filosofía de la nueva música* (1949), sobre todo], que puede leerse oportunamente como problematización de la relación sujeto-objeto en términos espaciales, sociales e histórico-naturales.

La obra de arte, en general, y la obra de arte musical en particular, resuelve la tensión entre sujeto y objeto, entre el interior y el exterior de la obra, mediante la reunión de forma artística y mediación social. La obra de arte no ha sido históricamente concebida para ser espiritualizada, como tampoco lo había sido la relación sujeto-objeto hasta la revolución idealista. La obra es «depurada por la perfecta ilustración de la “idea”, la cual aparece como mero ingrediente ideológico de los hechos musicales, como concepción del mundo privada del compositor [...] Gracias precisamente a su absoluta espiritualización, se convierte en algo que existe ciegamente, en contradicción flagrante con la inevitable determinación de toda obra de arte como espíritu. Lo que con esfuerzo heroico todavía meramente existe muy bien podría también no existir»<sup>291</sup>. Si la actualidad consiste en condenar todo aquello que no se adapta a la tendencia a la totalidad, entonces la actualidad ha de carecer necesariamente de obras de arte que vayan más allá de la apología de lo existente. El estado petrificado de cosas [la historia ontologizada de Heidegger sería un caso rampante] proporciona, según Adorno, un valor de (falsa) verdad y falso sentido. Adorno exige de la filosofía, muy benjaminianamente, una rotunda negativa a toda forma de *adequatio* social y a la reducción del objeto, bien en su función social bien en su origen social entendido como inmutable, a categorías fijadas de antemano, por ejemplo, la estructura histórica del viviente. Estas categorías

---

290 Para esta cuestión, véase J. Muñoz, «Debate sobre Adorno: Tres tesis», en *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, n° 28, 2009, pp. 95-98. También, A. García Düttman, *So ist es: Ein philosophischer Kommentar zu Adornos Minima Moralia*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2004.

291 Th. W. Adorno, OC, 12, p. 29.

indeseables son para Adorno, al menos tendencialmente, tres formas diferentes de falacia: (a) la falacia *sociologista* [la verdad y la historia están alrededor del objeto], (b) la falacia *esteticista* [mímesis como expresión de la omnipotencia del genio y no como forma de relación con el otro] y (c) la falacia *idealista* [conocimiento como síntesis conceptual constituyente de realidad].

Adorno quiere remitirse a un método inmanente que presuponga en su quehacer el polo opuesto a la trascendencia hegeliana del objeto. El valor de verdad del objeto es la conciencia material de su *historicidad* y la capacidad de *resistencia a la fagocitación del detalle* por el momento abstracto. En esto consiste, resumidamente, la dimensión espacial de la noción de verdad. La verdad se presenta en el joven Adorno, de nuevo con factura benjaminiana, como la modalidad adecuada a una hermenéutica material protegida de toda tentación de trascendencia. Esta hermenéutica material configura sus objetos activamente y exige, en consecuencia, que pensemos tales objetos como no-direccionales, que los pensemos en categorías ni demasiado grandes e indeterminadas (Heidegger) ni demasiado pequeñas (positivismo de primer grado). En última instancia, la hermenéutica material «destruye una configuración enigmática de la vida social al hacerla evidente en su sin sentido»<sup>292</sup>. O dicho de otra manera, en su sentido inmanente, no tocado por la proyección subjetiva: pura ordenación histórico-natural, pura decadencia.

Es a este respecto que Benjamin remite a una descripción de Borinski —según la cual «lo artificialmente ruinoso aparece como el último legado de una Antigüedad que en el suelo moderno ya no se ve sino en su realidad de pintoresco terreno de escombros»<sup>293</sup>— para reconstruir el potencial

---

292 S. Sevilla, «La hermenéutica materialista», en *Quaderns de filosofia i ciència*, 35, 2005, p. 91.

293 Cfr. W. Benjamin, OC, I/1, p. 396.

filosófico de la alegoría. La teoría de la alegoría contiene, en definitiva, elementos para una metodología de los objetos y de las ideas y, ante todo, un valor de comprensión histórico-natural. En este sentido, es importante resaltar la *objetividad* de la representación alegórica. Benjamin no defiende una versión débil del criterio de verdad, sino una cuya fortaleza no sea encarnada por un sujeto cognoscente que indaga en la naturaleza atemporal [naturaleza que, en cuanto atemporal, se compone de contenidos míticos], sino por aquellos recursos anónimos —análogos a los del alegorista— que permiten conocer el estado de cosas en la plenitud de su decadencia. En pleno desencantamiento del mundo —del todo punto compatible con los usos benjaminianos—, la historia natural contiene toda la significación filosófica posible.

Desde el punto de vista histórico-natural, el fragmento se convierte, frente a la unidad simbólica, en noble materia de creación. La naturaleza no pierde preeminencia en el Barroco, no se devalúa; más bien la atención no se posa tanto en el brotar de sus criaturas como en su marchitar. El acontecer histórico congenia mejor —y ésta parece ser la verdadera clave de la imagen barroca del mundo— con una naturaleza ya caída:

En la omnipotencia que caracteriza su significar alegórico llevan éstas el sello de lo demasiado terreno; nunca se transfiguran desde dentro. De ahí procede su iluminación frente a las candilejas de la apoteosis<sup>294</sup>.

El Barroco somete al objeto a un interrogatorio alegórico; lo reduce a los escombros de su significación histórico-natural. El gran hallazgo de Benjamin en el Barroco es precisamente que lo alegórico se constituye en clave interpretativa abierta al investigador. Lo alegórico, reunido en torno a la facticidad del objeto, es factor de *unicidad de la experiencia*. Salvo que, de

---

294 W. Benjamin, OC, I/1, p. 399.

forma novedosa, el conocimiento de esta experiencia se asienta sobre sus tumbas, sobre sus cadáveres: «El incidente dramático no está concebido como singular, sino como catástrofe que es naturalmente necesaria, por hallarse insertada en el curso del mundo»<sup>295</sup>.

## *2. Alegoría como modo de experiencia*

La modalidad de experiencia propia del Barroco está vinculada a la imagen del fragmento. La historia se observa bajo la mirada saturnina de los poetas barrocos: «Así, en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, runa. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad»<sup>296</sup>. El entusiasmo barroco por el detalle y por la imperfección es todo un síntoma ético-estético, pero lo que realmente impacta a Benjamin es su potencial dialéctico; tal es el apagón eidético y la disolución del cosmos de lo profano antes contenido, por definición, en un clasicismo que era hostil a las carencias estéticas, a las imperfecciones y a la fragilidad de lo sensible. La forma de expresión alegórica es ciertamente dialéctica, tendente a la ambigüedad y al derroche de significados posibles.

Benjamin concibe estas cualidades de la forma alegórica como propias de la experiencia en el Barroco. La teoría benjaminiana de la experiencia, que tiene importantes antecedentes en el «Programa» de 1917, adquiere con la teoría de la alegoría una dimensión crucial para Benjamin. Esta variación puede contrastarse con un fragmento de 1917 titulado «Über die Wahrnehmung» [Sobre la percepción]. Allí Benjamin analiza de nuevo la estructura del conocimiento natural en Kant, concluyendo que «la confusión

---

295 W. Benjamin, OC, I/1, p. 412.

296 W. Benjamin, OC, I/1, p. 395.

prekantiana de experiencia y conocimiento de la experiencia dominó también a Kant, pero la imagen del mundo se había transformado»<sup>297</sup>. Benjamin sugiere que la experiencia se encuentra en un contexto bien diferente del contexto de su conocimiento, y que, si bien la experiencia anterior a la Ilustración había sido «más cercana a Dios», a la experiencia ilustrada no le fue dado este contenido: «No subsistía ya ningún interés en la necesidad del mundo, sino que todo el interés se concentró en la consideración de su contingencia, indeducibilidad, puesto que se estrelló con aquella experiencia carente de Dios de la que se creyó anteriormente que había sido querida y deducida por los filósofos»<sup>298</sup>. La filosofía es interpretada por Benjamin en términos familiares: la experiencia es, para el filósofo, el lenguaje entendido como concepto simbólico sistemático. Y la percepción no es sino otra modalidad del lenguaje; una particularmente importante en un contexto en el que las ciencias filosóficas parecen reducirse, o ampliarse, en función del enfoque, a la investigación sobre «todos los fenómenos inmediatos de experiencia absoluta»<sup>299</sup>. A este pasaje añade Benjamin una coda: «Conocer significa ser en el ser del conocimiento».

¿A qué se refiere el joven Benjamin con *experiencia absoluta*? ¿Cómo *se es* en el *ser del conocimiento*? Benjamin piensa en la imposibilidad de integrar la experiencia histórica en el criticismo kantiano, esto es, en la preeminencia de la experiencia científica sobre la histórica en un pensamiento que, por lo demás, apunta en la dirección correcta<sup>300</sup>. El obstáculo, sin embargo, resulta ser insalvable para la escuela kantiana, la cual se muestra reacia a la

---

297 W. Benjamin, GS, VI, p. 36 La edición de *Obras* en Abada no ha alcanzado todavía el sexto volumen de las *Gesammelte Schriften*.

298 W. Benjamin, GS, VI, p. 37.

299 W. Benjamin, GS, VI, p. 38.

300 G. Amengual, «La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin», en G. Amengual, M. Cabot y J. L. Vermal (eds.), *Ruptura de la tradición*, Madrid, Trotta, 2008, p. 34.

metafísica, porque si algo no era necesario en su estado de cosas era precisamente la metafísica. La revisión de la metafísica kantiana es perentoria por diversos motivos: el primero remite al punto de partida de Kant, heredado de la filosofía precrítica y, en general, del pensamiento mítico: la relación sujeto/objeto. Si bien Kant ha superado el movimiento realista, por el cual la cosa en sí era causa final de la percepción, Benjamin le reprocha la subjetividad preeminente que la conciencia cognitiva conserva en el edificio crítico. Son restos de una mitología que debe ser expurgada de las ciencias filosóficas. Benjamin ejecutaba esta variación en el «Prólogo» al libro sobre el Barroco, pero no es hasta su segunda parte donde encontramos la plasmación objetiva de su proyecto.

Benjamin destaca que en el *Trauerspiel* se busca el enredo, se persiguen aquellos vínculos que sólo salen a la luz en el proceso dramático. En ellos se muestra precisamente su relación con la alegoría. Mediante la iluminación de estas acciones mundanas se desarrollan los contenidos alegóricos, a saber, a través de sentencias pronunciadas por determinados personajes, casi siempre de avanzada edad: «No es raro que en los diálogos el discurso sólo sea la didascalía [en el sentido de enseñanza, instrucción, EMZ], casi aparecida como por arte de magia en las constelaciones alegóricas en que las figuras se encuentran unas junto a otras. En resumen: en cuanto su didascalía, la sentencia declara como alegórica la imagen escénica»<sup>301</sup>. La sentencia del hombre decrepito desempeña en el *Trauerspiel* la misma función que el efecto luminoso en las artes pictóricas: irradia por un instante la oscuridad del entramado alegórico. Tiempo suficiente para recordar al lector que quien le habla está sometido a fuertes presiones histórico-naturales. Su doctrina no es sólo producto de la experiencia vital, sino que es *experiencia histórica* en sí misma. La sentencia alegórica es como la filactelia colgando de la boca de las

---

301 W. Benjamin, OC, I/1, p. 416.

pinturas barrocas: una suerte de carta furtiva que el espectador debe leer. La inserción de estos emblemas es esporádica, un corte en la acción, «un repentino cambiar de dirección para petrificarse nuevamente»<sup>302</sup>. La sentencia, por quietista que parezca, debe simular el movimiento. Interrumpe el movimiento de los personajes del drama de forma deliberada, y tras lanzar sobre ellos una advertencia, permite que prosigan con sus maquinaciones.

El anciano parece remitir a la figura del narrador, que para Benjamin encarna de forma privilegiada un modo comunicativo de experiencia:

Es la misma experiencia la que nos dice que el arte de narrar está llegando a término. Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar bien algo. Con mayor frecuencia se asiste al embarazo extendiéndose por la tertulia cuando se deja oír el deseo de escuchar una historia. Podría decirse que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias<sup>303</sup>.

El narrador goza de una peculiar orientación hacia lo práctico. El que narra siempre tiene consejos para el que escucha, y si esto parece pasado de moda, es porque se ha producido una mengua efectiva de la experiencia:

El consejo no es tanto la respuesta a una cuestión como una propuesta referida a la prolongación de una historia en curso. Para darnos consejos, sería ante todo necesario ser capaces de narrarla [...] El consejo es sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida. El arte de la narración se aproxima a su fin porque el aspecto épico de la verdad, esto es, la sabiduría, se está extinguiendo<sup>304</sup>.

---

302 W. Benjamin, OC, I/1, p. 418.

303 Se trata de un texto de 1936. Cfr. W. Benjamin, «El narrador», OC, II/2, p. 41. Traducción modificada.

304 W. Benjamin, «El narrador», OC, II/2, p. 45. Traducción modificada.



Este diagnóstico remite a su vez al género épico, más concretamente al surgimiento de la novela. La idea de Benjamin, de cuño lukácsiano, es que la novela depende esencialmente del libro, y eso la distingue de lo épico de forma sustancial. El patrimonio oral de la épica es de naturaleza distinta a la novela como género. De alguna manera, narración y épica se encuentran enfrentadas. La novela se ha gestado desde la antigüedad, muy lentamente, como todas las formas de comunicación humanas:

El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar de sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e incapacitado para darlo. Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud, la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente<sup>305</sup>.

Esto se ve incluso en la novela educativa, que modifica la forma tradicional de la novela sin apartarse de ella. En ella, *lo insuficiente se hace acontecimiento*. Y cuando al fin, con la edad burguesa, la novela florece, resulta evidente al observador que no es la propia novela la que amenaza, en ningún caso, a la narración, y con ella a la comunicabilidad de la experiencia, sino a otra cosa: la *información*. Esta indagación en el núcleo de la experiencia moderna vira paulatinamente hacia el tema de la alegoría: la historia como naturaleza muerta.

Según Benjamin, la información reivindica una pronta verificabilidad, la cual constituye su principio de inteligibilidad. Si bien su exactitud y su

---

305 W. Benjamin, «El narrador», OC, II/2, pp. 45-46.

presteza pueden no haber mejorado la información de tiempos pasados, ahora se vuelve imprescindible que la información parezca plausible. La experiencia moderna, en todo caso, no favorece a la narración; está demasiado cargada de explicaciones. Nada memorable ocurre; la información está exclusivamente basada en la novedad, no en la comunicabilidad. Igual que el procedimiento alegórico, «sólo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse»<sup>306</sup>. La narración, sin embargo, no se agota nunca. Hay una relación entre el tedio y ella. La narración requiere estar a la escucha; no le gustan las prisas, en la medida en que el narrador no transmite el asunto en sí, sino que lo sumerge en la vida del comunicante para luego poder recuperarlo. Tal como censura Valéry, el hombre no trabaja ya en nada que no sea abreviable. Ha abreviado incluso la narración: «Es casi como si la atrofia del concepto de eternidad coincidiese con la creciente aversión a trabajos de larga duración»<sup>307</sup>. Es aquí donde podemos encontrar el vínculo con la alegoría. Benjamin plantea que la atrofia del concepto de eternidad se debe a la pérdida de vínculos con la idea de la muerte, en la que encontró siempre su fuente principal. Incluso la eternidad, antaño inalcanzable, se ve ahora amenazada; lo cual, presumiblemente, habría de afectar en no menor medida a la propia muerte.

La muerte se ha ido ocultando al tiempo que el arte de narrar iba decayendo. La burguesía del diecinueve, con su proverbial ímpetu higiénico-moral, se afanó en erradicar la visión de su propia muerte. Morir en el mundo moderno, en este sentido, ha perdido la significación que tenía en el Barroco. Ahora «morir» implica quedar muy lejos de los vivos; conlleva un alejamiento progresivo del mundo en función de la cercanía de la enfermedad y de la caducidad. Pero sería ridículo pensar que esto es moderno en el sentido ilustrado del término. Es producto más bien de esas

---

306 W. Benjamin, «El narrador», OC, II/2, p. 47.

307 P. Valéry, citado en W. Benjamin, «El narrador», OC, II/2, p. 51.

mismas fuerzas productivas histórico-seculares que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, las mismas que germinaron un sentido de la belleza que se reconocía primordialmente en lo que se desvanece. La muerte y la narración operan en el mismo plano porque se autorizan la una a la otra, como en una suerte de historia natural de sus contenidos materiales. La narración se inserta en el vaciamiento de formas simbólicas que llamamos *historia natural*; también en la muerte, en definitiva, porque irrumpe en nuestra historia con la regularidad propia de la decadencia del viviente. Sólo la alegoría ha sido capaz de tomar esos procesos como contenido. La muerte del narrador es de cuño barroco, luego la experiencia de la modernidad estaba ya prefigurada en el Barroco. Alegoría y modernidad aparecen reunidas no sólo como modos de temporalidad; también ahora, en el diagnóstico del Benjamin de los años treinta, como *formas generales de experiencia*. En resumen, la novela y la narración sirven a Benjamin para desenvolver una tipología ideal de las formas de experiencia y de sus modificaciones.

A este respecto, (1) el novelista posee una memoria eterna de la historia del mundo [recordemos, entendida como historia del sufrimiento], mientras que el narrador posee una memoria transitoria. (2) El novelista se consagra a un combate o un héroe; el narrador, a muchos acontecimientos dispersos. (3) La novela, con Lukács, es la forma que incorpora el tiempo como principio constitutivo; por eso mismo llega a término, mientras que la narración nunca lo hace, es siempre susceptible de ser completada. Siempre sigue. (4) La novela, por su parte, se lee a solas. El narrador siempre acompaña al oyente (5) El personaje novelesco sólo descubre su sentido después de muerto; hasta entonces le está vedado. La novela es valiosa para Benjamin porque, en su combustión, transfiere el calor del destino ajeno que consume. Mientras tanto, en analogía con la dicotomía tragedia/*Trauerspiel*, que abre la primera parte del libro sobre el Barroco, los proverbios del

narrador «son ruinas que están en el lugar de las viejas historias donde, como la hiedra en la muralla, una moraleja trepa sobre un gesto»<sup>308</sup>. La vida de las criaturas, a la manera de la alegoría barroca, se presenta en el tiempo como naturaleza caída: la criatura es el hombre histórico-natural; es el narrador quien, a lo largo de la historia de la comunicación, ha podido captar esto de forma privilegiada.

En la narración, de igual manera que en el *Trauerspiel*, se da un giro hacia lo concreto: el proverbio que viaja con el narrador desde tierras lejanas y que se instala con él en el nuevo mundo. En el Barroco son las palabras del anciano. La versatilidad del pensamiento alegórico es tal que, a este respecto, incluso a los pensamientos más abstractos se añaden concreciones, haciendo nacer sucesivamente nuevas palabras. Así, el Barroco de las imágenes (objetivas) y el de las palabras (jeroglíficas) se fundamentan mutuamente. La tensión entre palabra y escritura es enorme. La palabra es siempre apoteósica, mientras la escritura se recoge, una y otra vez, sobre sí misma. Se sabe altamente transitoria. Benjamin pone un ejemplo importante, a efectos de la alegoría como experiencia, tomando pie en un pasaje de Calderón en el que Mariene, la mujer de Herodes, encuentra una nota hecha pedazos en la que lee, además de su nombre, las palabras *secreto*, *servicio* y *conviene*. Las palabras aquí se burlan de cualquier concepción heredada, se revelan como elementos de la obra. Bajo esta figura de la palabra inconexa se da a entender que Mariene sabe, sin solución de continuidad, que va a morir. Fragmentación y disociación son los elementos clave de la alegoría: «El intrigante es el señor de los significados»<sup>309</sup>.

En el centro de la alegoría reside la idea de que toda imagen no es sino ideograma y, por extensión, representación objetiva del mundo en tanto que hecho histórico-natural que tiene lugar (1) alrededor del alegorista, del

---

308 W. Benjamin, «El narrador», OC, II/2, p. 59.

309 W. Benjamin, OC, I/1, p. 430.

investigador, del hombre; y (2) que se inserta dentro de la figura alegórica en tanto que toma lo «histórico-natural» como contenido privilegiado, reconfigurando así la «imagen del mundo» previamente existente. Así, la alegoría procura un permanente tránsito entre centro y periferia o, si se quiere, un desdoblamiento de la experiencia: todo parece caducar alrededor del hombre histórico del Barroco, que observa este panorama desde una experiencia caduca e inconmensurable. La experiencia simbólica<sup>310</sup> fue vista, ya desde el Romanticismo, como autosuficiente, como suspensión del tiempo y como desvelamiento definitivo del velo de la apariencia que dejaría al descubierto la verdad de la obra; el lugar donde su belleza y su moralidad vendrían a coincidir. Tal como vimos a efectos de la tarea del crítico que Benjamin explicitaba en su ensayo sobre *Las afinidades electivas*, la transitoriedad del *contenido objetivo* de la obra era el salvoconducto crítico hacia el *contenido de verdad* de la obra. El contenido objetivo era la condición de posibilidad del «desvelamiento del velo» del contenido de verdad de la obra.

En la teoría de la alegoría se completa la construcción crítica benjaminiana: el velo no puede evaporarse en el deslumbramiento del símbolo, sino que ha de ser destruido críticamente. En el caso de *Las afinidades electivas*, el velo lo ponen la moralidad y la religión. El Barroco [con su autocomprensión histórico-natural, con la introducción de la historia en el escenario y con la adopción del procedimiento alegórico, que incluye a su vez lo transitorio como contenido] permite pensar una teoría crítica del presente que no renuncie apriorísticamente a los contenidos de verdad de su doctrina: no estoy seguro de que sea estrictamente la inversión del platonismo del cual Susan Buck-Morss habla en su *Origen de la dialéctica*

---

310 Cfr. B. Cowan, «Walter Benjamin's theory of allegory», op. cit., pp. 111-113. Cowan presenta el movimiento de Benjamin como «deconstructivo».

*negativa*<sup>311</sup>, pero se trata, indudablemente, de un movimiento dirigido a rehabilitar la transitoriedad de los fenómenos. No existe para el Benjamin de los años veinte un espacio cifrable como verdadero, aunque esta idea sí desempeñará una función importante en su libro sobre Baudelaire y en los propios *Pasajes*.

Una buena aproximación a este giro histórico-natural introducido por Benjamin a través de la teoría de la alegoría pasa por contrastar críticamente su aportación con la de la hermenéutica de Gadamer, otro autor hondamente preocupado por la dicotomía símbolo/alegoría, si bien por motivos diferentes.

### 3. Benjamin y Gadamer en torno a la dicotomía alegoría/símbolo

Gadamer, significativamente, dedica varias páginas de *Verdad y método* (1960, segunda parte de 1986), a la dicotomía símbolo/alegoría. Partiendo de que dicha oposición «ha llegado a ser» tal como la conocemos, la relación entre ambas ha sido históricamente convergente; Gadamer cifra en Goethe y en Schiller el momento crucial de su separación. Tanto antes como después de Goethe, ambas figuras han sido frecuentemente asimiladas o, al menos, empleadas en términos de sinonimia. Gadamer, quien recoge la influencia de Benjamin en la rehabilitación de la alegoría en una nota al pie del prólogo a la tercera edición, presenta este proceso de rehabilitación desde un punto de vista histórico:

En su origen la alegoría forma parte de la esfera del hablar, del *logos*, y es una figura retórica o hermenéutica. En vez de decir lo que realmente se quiere significar se dice algo distinto y más inmediatamente aprehensible, pero de

---

311 S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., p. 127.

manera que a pesar de todo esto permita comprender aquello otro. En cambio, el símbolo no está restringido a la esfera del *logos*, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene «significado» que a partir de lo sensible. [...] Sin embargo en el concepto del símbolo resuena un trasfondo metafísico que se aparta por completo del uso retórico de la alegoría. Es posible ser conducido a través de lo sensible hasta lo divino; lo sensible no es al fin y al cabo pura nada y oscuridad, sino emanación y reflejo de lo verdadero. El moderno concepto de símbolo no se entendería sin esta subsunción gnóstica y su trasfondo metafísico<sup>312</sup>.

Gadamer invierte, a través este breve diagnóstico, la concepción de Benjamin, especialmente en cuanto atribuye un decisivo valor de verdad al símbolo. Si para éste es la alegoría la que permite, marxianamente, concebir la realidad [la mercancía] como jeroglífico social [jeroglífico histórico-natural], es porque la continuidad de sentido que el símbolo encarna había dejado de ser posible en el Barroco. Esto abre la puerta, definitivamente, a una concepción de la actividad filosófica como hermenéutica material: el mundo histórico del Barroco, la imagen de la calavera, de la vida como producción de muerte ensanchada en el tiempo, la historia como contenido de la alegoría y el auge de modos derivados de significación, todos ellos, componen una constelación epistemológica en la que lo concreto y lo transitorio abandonan su condición de subordinados a la Idea y al Universal. Este movimiento tiene algo de hegeliano<sup>313</sup>, en tanto que el desciframiento teórico de lo singular se erige en primera piedra del edificio filosófico, pero también algo de «ruptura de la tradición». Gadamer entiende la tradición como continuidad normativa e interpretativa de los contenidos heredados

---

312 H. G. Gadamer, *Verdad y método*, vol. I, Salamanca, Sígueme, 1993, pp. 110-111.

313 J. M. Romero Cuevas, «La idea de una hermenéutica de lo concreto en Benjamin y Adorno: ¿más allá de Gadamer?», en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 32, 2004, p. 159. Sigo algunas de las sugerencias de J. M. Romero Cuevas en este apartado.

en un marco cultural determinado, esto es, como «la condición misma de la existencia de esta cultura»<sup>314</sup>. La cesura que la distancia temporal introduce entre el momento originario de una manifestación cultural y el tiempo presente del intérprete es leída por Gadamer como algo que hay que sortear. De cara a fundamentar la pertinencia metodológica de la hermenéutica filosófica, Gadamer concibe la discontinuidad histórico-epocal como síntoma de una continuidad histórica más trascendente: la posibilidad de la continuidad de la tradición. Esto es sólo posible en el lenguaje, pero no en uno benjaminiano concebido en términos de ruptura [antes/después de la caída del lenguaje en el mundo histórico no-nominativo], sino en otro que tiene una estructura especulativa constitutiva: la tradición como lenguaje y el lenguaje como tradición<sup>315</sup>. Esto es, no hay distancia que el lenguaje no pueda salvar, no hay discontinuidad que no sea lingüísticamente recuperable. El trabajo de Benjamin sobre la alegoría, si bien no remite directamente a esta problemática, no se comprendería sin una concepción distinta del tiempo histórico-cultural.

Benjamin concibe el *Trauerspiel* y el procedimiento alegórico no sólo como discontinuidad respecto de la tragedia, sino como irrepetibilidad históricamente constitutiva de los motivos trágicos; el diagnóstico es claro a este respecto: no hay tragedias modernas. La composición histórico-natural del mundo del Barroco es impermeable a la tragedia, por mucho que hayamos heredado sus cánones y sus criterios críticos, su lenguaje y sus tipologías psico-dramáticas. Recordemos brevemente lo que decía Benjamin a propósito del drama de luto: que llora justamente la imposibilidad de lo trágico. Reinventa escrituralmente el *páthos* trágico.

---

314 H. G. Gadamer, *Verdad y método*, vol. I, op. cit., p. 267.

315 H. G. Gadamer, *Verdad y método*, vol. I, op. cit., p. 671. Cfr. J. M. Romero Cuevas, «La idea de una hermenéutica de lo concreto en Benjamin y Adorno: ¿más allá de Gadamer?», op. cit., pp. 165-166.



La alegoría y la pérdida significan también pérdida de las estructuras gadamerianas de recomposición del sentido de la tradición. La totalización que el símbolo introducía en los procesos de significación ha dejado de ser históricamente vinculante. Símbolo y seriedad, símbolo y criticismo, símbolo y jerarquía estética, etcétera, son pares que la historia de los géneros literarios no ha dejado de lado. Lo hace más bien la naturaleza muerta en que consiste un tiempo histórico que ya no se reconoce en esa tradición y que, en consecuencia, está sujeto a la fundación de nuevas formas de significación que toman pie en la alegoría y el fragmento; formas que, sin conformar necesariamente nuevos tropos, construyen una imagen del mundo completamente distinta. No es que el lenguaje no sea estructura especulativa. Benjamin no aceptaría, quizás, la voz *estructura*, pero sí el adjetivo «especulativa». Lo que sucede es que estas nuevas formas de expresión y dotación de significado requieren de un temple dialéctico, como veíamos en el apartado dedicado al ensayo largo sobre Goethe, que el símbolo no posee. Así,

queda puesto al servicio de una mitigación de carácter filosófico de esa incapacidad en virtud de la cual, a falta de un auténtico temple dialéctico, en el análisis formal se pierde el contenido, y en la estética del contenido, se pierde la forma. Pues este abuso, en efecto, tiene siempre lugar cuando en la obra artística se expresa la “manifestación” de una “idea” en cuanto “símbolo”. La unidad de objeto sensible y suprasensible, la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre manifestación e idea<sup>316</sup>.

Pero en la hermenéutica gadameriana la historia se diluye en una relación más esencial: el *sentido*. La falsa oposición entre forma y contenido se resuelve en la ontología del ser-sentido. El intérprete puede de operar

---

316 W. Benjamin, OC, I/1, p. 376.

siempre en el plano de la continuidad histórica y material de origen y tiempo presente, de suerte que no tope con ninguna oposición material que pueda perturbar su comprensión. El temple dialéctico es realmente lo de menos. La mediación entre pasado y presente [entre tragedia y *Trauerspiel*], entre el mito y el mundo histórico-natural del Barroco, es posible en el diálogo con la tradición. Un diálogo siempre abierto a la interlocución, que pasa por ser el mismo que Benjamin denunciara en su explicitación de los motivos históricos del rechazo del drama barroco como género.

Gadamer opera asimismo en las antípodas de Benjamin, por ejemplo, cuando remite a Schelling, para el cual «la mitología en general, y cualquier forma literaria de la misma en particular, no debe comprenderse ni esquemática ni alegóricamente, sino simbólicamente. Pues la exigencia de la representación artística absoluta es la representación en completa indiferencia, de manera que lo general sea por entero lo particular, y lo particular sea al mismo tiempo lo general todo entero, no que lo signifique»<sup>317</sup>. Gadamer toma esta referencia para analizar la revisión de las categorías estéticas básicas que las filosofías del arte del siglo XX han realizado, pero deja antes una cala interesante, en la que defiende el carácter *orgánico* de la oposición símbolo/alegoría, así como postula un desarrollo histórico-literario según el cual la fría y racional alegoría, «pierde su capacidad de vincular en cuanto se reconoce su relación con la estética del genio y de la vivencia»<sup>318</sup>. Cifra Gadamer el redescubrimiento del arte barroco en el mercado de antigüedades (sic) y en la poesía, así como, de forma muy sucinta, parece ver con buenos ojos el proceso de rehabilitación de la alegoría. El mismo, recordemos, que habría liderado el propio Walter Benjamin.

---

317 F. Schelling, citado en H. G. Gadamer, *Verdad y método*, op. cit., p. 115.

318 H. G. Gadamer, *Verdad y método*, I, op. cit., p. 119. Traducción modificada.

La comprensión de dicha reparación estaría en la crítica del carácter simbolista de la estética de buena parte del siglo XIX europeo, cuya base habría sido «la libertad de la actividad simbolizadora del ánimo»<sup>319</sup>. Hecho pedazos el ánimo del siglo XIX, parece que la base se revela poco sólida a los ojos de Gadamer. A efectos de nuestra investigación, el argumento es interesante en tanto que da por supuesta la idea de que la alegoría es un factor de limitación del símbolo —que lo es— pero no uno susceptible de hacerse cargo de la imagen verdadera del mundo. Incapaz de semejante tarea por su propia *anemia de ser*: el símbolo *es*, la alegoría *representa*. Para Gadamer, el mito tampoco *es*, sino que *representa*. Gadamer asocia, por tanto, mito y alegoría, y reconoce la importancia, en este sentido, de volver a pensar en términos no absolutos la oposición símbolo/alegoría que, por otra parte, él mismo ha tratado de trazar en Goethe y Schiller. Dice Gadamer que dicha oposición «bajo el prejuicio de la estética vivencial parecía absoluta; tampoco la diferencia entre conciencia estética y mítica podrá seguir valiendo como absoluta»<sup>320</sup>. Naturalmente, tampoco para Benjamin, pero por muy diferentes motivos: la conciencia mítica no es, en primer lugar, igualmente conciencia y forma de racionalidad. Y segundo, la conciencia estética de la tragedia es lengua vehicular del mito, no manifestación de un contenido u otro de conciencia. Es toda una imagen del mundo. Es una concepción de la naturaleza. Gadamer necesita elementos para defender que la comprensión individual de la tradición es una mediación consigo misma, pero no se entiende que la oposición símbolo/alegoría tenga que ser por ello orgánicamente asumida.

Si se lee el mito desde la obra de Benjamin, si se comprende el alcance de la alegoría, igual que si se interpreta su giro histórico-natural, entonces parece aceptable que la naturaleza, la historia y el lenguaje sean *orgánicamente*

---

319 H. G. Gadamer, *Verdad y método*, I, op. cit., pp. 119-120.

320 H. G. Gadamer, *Verdad y método*, I, op. cit., p. 120.

compatibles con la apertura de un horizonte de comprensión. El propio uso del adjetivo «orgánico» es sospechoso. Serían, más específicamente, compatibles de un punto de vista ontológico. El Barroco se constituye en mundo contra esa premisa. Expresado en otros términos, para Gadamer nunca se produjo la traición del lenguaje que Benjamin sanciona en su ensayo sobre el lenguaje del hombre. Una traición que no da pie a excesivas pretensiones de sentido. Como no las ofrece tampoco la imposibilidad de forjar una tradición a partir de la *repetición de motivos* [el retorno a las posibilidades del *Dasein* previamente existente, en términos heideggerianos] o, más específicamente, a partir de su deseabilidad. La relación general con el mundo que Gadamer cree poder reconstruir desde la tradición es precisamente el punto de fuga que Benjamin escoge para cifrar la ruptura del mundo barroco por mor de su carácter histórico-natural.

«Ruptura de la tradición», en sentido fuerte, es lo que Benjamin diagnostica también en las tesis sobre el concepto de historia. La teoría de la alegoría anticipa elementos que, más adelante, conformarán la teoría de la discontinuidad con la tradición de los vencedores en las *Tesis*, que Benjamin entiende como crítica del presente perenne y como argumentario en contra de la inexorabilidad del orden jurídico-político realmente existente. Como Agustín en sus *Confesiones*, «son tres los tiempos: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras»<sup>321</sup>. Salvo que aquí el futuro no está encadenado causalmente a las dos anteriores. La imagen dialéctica, trasunto del modo alegórico y del método de las constelaciones, tiene la función de captar todo devenir como ser. En el procedimiento alegórico, lo que ha sido en un lugar y tiempo es lo que ha sido siempre, o, bajo otra perspectiva, es historia natural. O, en términos de los *Pasajes*, mientras que la relación entre pasado y presente es temporal, la

---

321 Agustín de Hipona, *Confesiones*, Madrid, Alianza, 1990, p. 167.

de *lo que ha sido* con el *ahora* es dialéctica. No es un proceso, no discurre linealmente: es una imagen discontinua. La imagen auténtica es la dialéctica en reposo, y «para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos»<sup>322</sup>.

#### 4. Alegoría y conocimiento

Las repercusiones de la teoría de la alegoría alcanzan, como hemos visto, a la práctica totalidad del trabajo del joven Benjamin. De particular relevancia son sus implicaciones epistemo-críticas, en tanto que reelaboraciones, desde el punto de vista del *Trauerspiel*, del proceso de inmersión del mundo de la vida en el destino natural de la existencia, en la muerte.

La muerte no es sólo un tema o una categoría filosófica. Consiste en una forma de reificación característica del Barroco que empuja a las cosas y a las personas hacia una nueva luz, la que ilumina su conversión en objetos histórico-naturales, en objetos en última instancia caducos. También los hombres, la historia, caen bajo esta nueva determinación:

El conocimiento de la caducidad se derivaba de una intuición ineluctable, de la misma manera que unos siglos más tarde, en la época de la Guerra de los Treinta Años, saltaría a los ojos de la humanidad europea. Se ha de observar al respecto que quizá las devastaciones más palmarias no impongan a los hombres estas experiencias con más amargura que la transformación de unas normas legales que antes se presentaban con la pretensión de lo eterno, algo que en aquel tiempo de transición se consuma de modo particularmente visible. La alegoría se asienta con mayor permanencia allí donde caducidad y eternidad chocan más frontalmente<sup>323</sup>.

---

322 W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 472.

323 W. Benjamin, OC, I/1, p. 446.

Lo alegórico se muestra como un nuevo modo de pensar, para el cual la caducidad y la culpa son necesarias. Sólo ellas impiden a los significantes encontrar y consumarse en su *sentido*. La alegoría, al contrario que el símbolo, se basa en la criatura caída: «La culpa es inherente no sólo al que considera de modo alegórico, el cual traiciona al mundo por mor del saber, sino también al objeto de su contemplación»<sup>324</sup>. La naturaleza muda se entristece, o más bien, su tristeza está detrás de su silencio, a la manera del ensayo sobre el lenguaje. El luto tiende a prescindir del lenguaje. Lo triste, de esta manera, sólo es conocido en tanto que incognoscible.

La teoría del conocimiento que Benjamin está completando en las últimas páginas del libro sobre el Barroco viene a ser, en este sentido, la historización de las pautas del prólogo. La verdad y el saber tienen también su textura mágica, su movimiento, su momento crucial, su propia circularidad inmanente; una tal que amenaza siempre con el aislamiento (y la muerte). El luto es aquí también contenido y germen de cognoscibilidad. Temporalidad y luto son, no en vano, contenido e inspiración de las alegorías barrocas. Luto que contiene ya en sí las tres promesas satánicas: *ilusión de libertad en lo prohibido, ilusión de autonomía en la secesión e ilusión de la infinitud en el abismo*; en esa medida, lo luctuoso señala el límite de lo alegórico: la destrucción, el derrumbe, el campo de escombros. En la prestación de sus propios límites, evita la tentación del sistema y, kantianamente, establece las líneas maestras de la salvación de la significación de la materia; traza, en definitiva, la imagen que los fenómenos conforman en su sin-sentido. Todos estos elementos confluyen en la teoría histórico-material del conocimiento que Benjamin despliega a lo largo de su producción de los años veinte.

---

324 W. Benjamin, OC, I/1, p. 447.

La intención de la alegoría es tan contraria a la de la verdad, que lo que en ella aparece claramente es la reunión de la curiosidad, enderezada hacia un mero saber, con el altivo aislamiento humano<sup>325</sup>.

La alegoría es contraria a la verdad en el sentido tradicional del término, ya que la alegoría pone en el mismo plano al hombre y a la cosa, al sujeto y al objeto. Ambos aparecen como materialidad caduca, nostálgica de una edad en la que ser conocido significaba algo muy distinto; implicaban la univocidad del nombre. Hoy se multiplican los significados, los dobles sentidos y los engaños, y «del mismo modo en que la tristeza terrenal pertenece a la alegoresis, así igualmente la alegría infernal pertenece también a la nostalgia de ella producida a causa del triunfo de la materia. De ahí la comicidad infernal del intrigante, de ahí su intelectualismo, de ahí su saber en torno al significado. La criatura muda es capaz de esperar la salvación por lo significado. Pero la sagaz versatilidad del hombre se expresa a sí misma y, al hacer con el más abyecto cálculo semejante al hombre su materialidad en la autoconsciencia, contrapone con ello al alegórico la sarcástica carcajada del infierno. En ella se supera, por supuesto, la completa mudéz de la materia»<sup>326</sup>. La esencia del alegorista coincide con la del hombre histórico del Barroco en la *melancolía como modo de experiencia*. Sus objetos representan y, al mismo tiempo, niegan todo aquello en lo que no son representados.

Según Benjamin, esto hace saltar el *continuum* de la historia del mundo y abre el camino de la salvación de las cosas (y por ende, de los hombres) a través de la reacción ante el estado de cosas mundano. Dicha reacción no es el acceso a un mundo trascendente pleno de sentido, sino la interrupción del mundo tal como existe. La alegoría marca la dirección del teórico crítico, si bien no la agota, cuando se sumerge en los fenómenos y hace saltar sus

---

325 W. Benjamin, OC, I/1, p. 453.

326 W. Benjamin, OC, I/1, pp. 450-451.

diminutos goznes, la estructura de su «no ser absolutamente nada», «con lo cual finalmente la intención termina por no seguir perseverando en la fiel contemplación de la osamenta, sino que ya, infielmente, salta de golpe a la resurrección»<sup>327</sup>. La alegoría se vacía cuando reconoce que el mal, que tanto ha custodiado, sólo existe en ella; incluso el mal es sólo alegoría, incluso él significa otra cosa y remite a otro lugar. Los vicios que los tiranos representan son también alegorías. No son reales en la medida en que sólo existen ante los ojos del melancólico. El saber del mal es contemplativo, el del bien es, en tanto que saber, estrictamente secundario: está orientado hacia la praxis, de la misma manera que lo está la filosofía crítica, esto es, a través de la más estricta y completa mediación teórica, aquella que se pregunta por su objeto singular como parte de un entramado que tiene que (poder) ser conocido para (poder) ser manipulado. No hay subjetividad que pueda llevar a cabo esta tarea, ni bosque imaginario en el que el pensamiento deba penetrar para dar con la nota adecuada. La nota está en el mundo, no en el pozo del sujeto moderno, como tampoco en la afasia del héroe trágico. Está, más bien, en el nuevo hombre, cosificado por su propia inserción en el destino histórico-natural, que le dicta la diseminación de su vida y la prontitud de su muerte: «En la imagen del mundo propia de la alegoría la perspectiva subjetiva se encuentra, por tanto, totalmente absorbida en la economía del todo»<sup>328</sup>.

La visión de la historia como producto de una catastrófica tendencia a la repetición se libera de la individualidad rampante del héroe trágico. Se vuelve anónima, y abre con ello el camino para alguna clase de teología de la esperanza. Benjamin hace de esta divisa la más factible y adecuada al hombre-objeto del Barroco. Se trata de conocerlo [y de hacer algo al respecto de su condición] en su estructura inmanente, y no desde el punto

---

327 W. Benjamin, OC, I/1, p. 456.

328 W. Benjamin, OC, I/1, p. 457.



de vista de la ejemplaridad de la vida heroica. El fragmento es la forma que se establece en las relaciones entre los seres humanos, a resultas de su ambigüedad dialéctica: puede ser aprehendido por la imaginación crítica que Benjamin concibe en el prólogo, al tiempo que no puede ser arrojado en la existencia más de lo que los autores del *Trauerspiel* (como género literario) pudieron imaginar. El conocimiento alegórico se somete siempre a los límites histórico-naturales de su propia imagen del mundo. Es tan irremplazable como la época de su protesta por su nueva condición mortal, por su propia devaluación.

La teoría de la alegoría es, en todo caso, el desenvolvimiento práctico de las contradicciones teóricas<sup>329</sup> que Benjamin detectara en el «Prólogo». La imaginación del arquitecto de la imagen del mundo no determina la significación de los fragmentos de dicha imagen. De alguna manera, descubre esos significados. Refiriéndose a la noción de origen, Benjamin sostenía que dependía de la imposibilidad de su compleción, del fracaso que se conjura para siempre en la originación de los objetos [como actividad que siempre retorna, que siempre queda insatisfecha]. Adquiere nueva luz desde esta perspectiva el gusto de Benjamin por la imagen de la genuina tarea crítica como «leer lo nunca escrito» [o «leer el libro de la vida como fundamento filológico del método histórico»<sup>330</sup>]. La idea es que (1) se produce un choque excepcional entre el *sujeto* que supuestamente ha de descubrir esos significados y la forma de expresión propia de sus *objetos*. Igual que el trabajo del crítico tenía para los románticos la función de completar la obra, la de provocar su deslumbramiento, el crítico benjaminiano tiene que establecer las relaciones oportunas entre el mundo «como tarea» [subjetividad crítica] y el mundo «como economía del todo»

---

329 Cfr. M. Pensky, *Melancholy dialectics*, op. cit., p. 109.

330 De nuevo, J. M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, op. cit., p. 11 y siguientes.

[objetividad crítica]. Todo queda dentro de este pequeño gran círculo de imágenes históricas. Son estas imágenes, en última instancia, las que generan ambos polos: sujeto y objeto. Su relación no es por tanto anulada por el alegorista crítico, sino problematizada de nuevo en términos negativos: la insignificante asignación de significados que el crítico podría realizar adquiere, paulatinamente, la condición de reverso negativo de la originaria asignación divina a través de la denominación. Esta forma de subjetividad nunca más será omnipotente, pero quizá sí pueda aspirar a ser absoluta. Absoluta aquí significa no-arbitraria, como arbitrario era el proceder del alegorista con su objeto crítico. Dada esta contradicción, ¿cómo se concibe entonces el momento del conocimiento crítico? ¿Qué significa *ser crítico* para Benjamin?

El gran hallazgo de Benjamin, a este respecto, es (2) que la alegoría no era tan arbitraria como podía parecer, como de hecho daba a entender la teoría de los géneros literarios, sino que era la representación del fundamento material de la idea retratada. La alegoría desmitifica la historia apoyándose en los fundamentos materiales que la propia historia le brinda. Cobra relevancia porque la edad histórica que hizo de ella un recurso literario plausible fue una edad catastrófica. Nada más lejos de semejante diagnóstico, por ejemplo, que la nostalgia por el clasicismo de Georg Lukács, y sin embargo, como vimos en el segundo capítulo, un significativo parecido de familia en el diagnóstico. Susan Buck-Morss resume bien esta idea:

Cuando la realidad material asumía la apariencia de una permanencia mítica, el reconocimiento de su devenir histórico y por lo tanto de su transitoriedad traspasaba el mito. Cuando la historia aparecía en la forma mítica de una totalidad estructural, su traducción nuevamente a la “primera naturaleza”

concreta y particular revelaba que la historia no era una continuidad sistemática<sup>331</sup>.

La facticidad histórica concreta ordena los fenómenos históricos. Volvemos con ello a los términos del «Prólogo», salvo que la imagen espacial de la constelación da paso a la imagen temporal del *discontinuum*. Pero es inevitable que esta política del *discontinuum*, que Benjamin funda en la alegoría, afecte de forma ineludible a su concepción del sujeto crítico. Benjamin no puede renunciar a ella porque parece seguir sosteniendo que el crítico puede ejercer su labor en cualesquiera circunstancias. Ciertamente es una forma de temporalidad catastrófica la que funda esta posibilidad, pero el sujeto puede reaccionar, puede estar a la «altura» de su tiempo. De alguna manera, *subjetividad* es para Benjamin, a partir de ahora y desde el punto de vista de la teoría de la alegoría, el espacio de comprensión del estado de excepción mundial, estado de excepción que afecta a significantes y a significados, de tal manera que el sujeto-hombre abandona necesariamente la red de racionalidad instrumental que el mito había fraguado en el símbolo y en el sacrificio del hombre histórico. Este nuevo sujeto ya no puede participar del tejido del pensamiento tradicional. Su mundo es otro. Su forma de conocer habrá de ser también otra. De él puede decirse también que

como en las ruinas de los grandes edificios la idea que corresponde a su proyecto habla de manera más impresionante que en otros menores aunque todavía bien conservados, el *Trauerspiel* alemán propio del Barroco aspira a una interpretación. En el espíritu de la alegoría se halla desde un principio concebido en tanto que ruina, que fragmento. Si otras formas distintas

---

331 S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., p. 128.

resplandecen con la majestad del primer día, en el último la imagen de lo bello ha quedado fijada en esta forma<sup>332</sup>.

El sujeto-objeto de Benjamin, no menos impotente que los objetos que lo rodean, siente la misma tristeza que veíamos a propósito del lenguaje de la naturaleza. Un tipo de tristeza cuya traslación al mundo de los objetos-sujetos no será otra que la melancolía, que procede aquí del descubrimiento de la pobreza de experiencia y de la nostalgia de la *facultad mimética* del hombre. Esta afinidad con la obra de Adorno es importante para el desarrollo de la producción crítica de Benjamin.

En «Doctrina de lo semejante» y «Sobre la facultad mimética», dos breves esbozos de 1933, Benjamin retorna a una temática que venía ocupando un lugar relativamente destacado en su trabajo de los años veinte: la posibilidad del hombre de reproducir procesos que, al igual que la naturaleza, producen semejanzas. Estas semejanzas no son descubiertas en la naturaleza, sino que «su percepción va ligada en cada caso a un chispazo»<sup>333</sup>. La idea de mimesis sobrevolaba ya, en un sentido similar, el ensayo sobre el lenguaje de 1916, en el que Benjamin sanciona la imperfección del conocimiento que la serpiente procura a Adán y Eva, conocimiento «desde fuera» que carecía ya de un nombre. De alguna manera, se trataba de una forma no creativa de mimesis:

El pecado original es en efecto el nacimiento de la palabra humana, en la que el nombre ya no vive ileso; la cual salió del lenguaje de los nombres, es decir, del lenguaje conocedor o, incluso, dicho de otro modo, de la magia inmanente propia, para volverse expresamente mágica, a saber, desde fuera. Y es que la palabra ha de comunicar algo (además de sí misma). Eso es realmente el pecado original del espíritu lingüístico. [...] Efectivamente, en el

---

332 W. Benjamin, OC, I/1, p. 459.

333 W. Benjamin, «Doctrina de lo semejante», OC, II/1, p. 210.

fondo se da una identidad entre la palabra que conoce el bien y el mal, de acuerdo con la promesa de la serpiente, y la palabra que comunica exteriormente. [...] Porque a la palabra juzgadora el conocimiento del bien y el mal le es inmediato. Su magia es diferente a la del nombre, pero sigue siendo magia<sup>334</sup>.

Cuando, en 1933, retoma esta cuestión, Benjamin introduce algo que estaba ausente en su trabajo de juventud: el concepto de *semejanza no sensorial*. Entiende por ella un tipo de comportamiento y de experiencia mimética que funda conexiones cualitativamente nuevas (y renovables) entre lenguaje y escritura, entre lo dicho y lo escrito. Conexiones que poseen una historia propia, «nueva, originaria e inderivable»<sup>335</sup>. Benjamin asocia la facultad mimética con el surgimiento de la escritura y el nacimiento de un archivo de experiencias no sensoriales que el espíritu del juego infantil habría conservado, si no intacto, sí al menos en su fortaleza intersubjetiva y en su carácter histórico-natural. Las fuerzas de la mimesis y los objetos miméticamente producidos no son inmutables. Más bien apuntan en una dirección unitaria, una que determina su destrucción progresiva y la fragmentación de sus relaciones. Luego, en definitiva, Benjamin tiene algo de antropólogo crítico. Necesita, de alguna manera, salvar al hombre, independientemente de sus pecados naturales, de su caída en el mundo de las relaciones sujeto-objeto, de la síntesis conceptual y del afán de dominio de la naturaleza. La poderosa obligación que es para Benjamin el comportamiento mimético, en la fase actual de su empobrecimiento, muestra un nuevo rostro en la alegoría. En ella puede rastrearse, en cierta medida, el procedimiento de *leer antes del lenguaje*; lectura fugaz que Benjamin percibe en el plexo de sentido mimético de las frases y las palabras, de modo que «el lenguaje vendría a ser el nivel más alto del comportamiento

---

334 W. Benjamin, OC, II/1, p. 158.

335 W. Benjamin, OC, II/1, p. 211.

mimético, así como el archivo más perfecto de la semejanza no sensorial»<sup>336</sup>. El lenguaje, presumiblemente, desempeña, conforme a Benjamin, la misma función que el arte en la teoría estética de Adorno, constituidos ambos en refugios del comportamiento mimético:

El comportamiento mimético (una posición ante la realidad más acá de la contraposición fija de sujeto y objeto) es adoptado por la apariencia mediante el arte, el órgano de la mimesis desde el tabú mimético, y se convierte (de manera complementaria a la autonomía de la forma) en el portador de la apariencia. El despliegue del arte es el de un *quid pro quo*: la expresión, mediante la cual la experiencia no estética se introduce a fondo en las obras, se convierte en prototipo de todo lo ficticio en el arte, como si en el lugar en que el arte es más permeable a la experiencia real la cultura vigilara con todo rigor que no se vulnere la frontera. Los valores expresivos de las obras de arte ya no son inmediatamente los valores de lo vivo. Quebradas y transformadas, las obras de arte se convierten en expresión de la cosa: el término *musica ficta* parece ser el testimonio más antiguo de esto. Ese *quid pro quo* neutraliza no simplemente a la mimesis, también se sigue de ella. Si el comportamiento mimético no imita a nada, sino que se hace igual a sí mismo, las obras de arte se encargan de consumir esto. En la expresión, no imitan emociones humanas individuales, mucho menos las de sus autores; donde se determinan esencialmente de este modo, incurren (en tanto que copias) en la objetualización a la que se opone el impulso mimético. Al mismo tiempo, en la expresión artística se ejecuta [...] <sup>337</sup>.

La vieja acusación del giro estético de la teoría crítica encuentra cierto correctivo en la influencia de Benjamin sobre Adorno. El arte no es la única salvación del mundo para Adorno. Es un refugio mimético, una sombra de lo que *tenía que ser*, pero conserva un indudable potencial cognitivo. Como tampoco ha perdido fuerza regulativa, en mi opinión, su postulado de que la

---

336 W. Benjamin, «Sobre la facultad mimética», OC, II/1, p. 216.

337 Th. W. Adorno, *Teoría estética*, OC, 7, p. 191.

necesidad de una crítica autorreflexiva y epistémicamente consistente del conocimiento conlleva una crítica de la sociedad.

Pero Adorno no llega a esta conclusión sólo desde la polémica con Kant y Hegel, sino desde la misma concepción de la relación entre sujeto y objeto: «Si queremos obtener el objeto, no debemos eliminar sus determinaciones o cualidades subjetivas: esto iría contra la primacía del objeto. Si el sujeto tiene un núcleo de objeto, las cualidades subjetivas del objeto son un momento de lo objetivo. Pues sólo una vez determinado el objeto llega a ser algo»<sup>338</sup>. Esto significa que Adorno no puede pensar la actividad filosófica, por mor de ese *llegar a ser algo*, desligada de una praxis que para hacer valer los derechos del objeto asume ciertas cualidades miméticas: «Bien entendida, la praxis es, ya que el sujeto está mediado, lo que el objeto quiere: sigue las necesidades del objeto»<sup>339</sup>. Para Adorno, un conocimiento que accediese a un mundo de sentido más allá de sus objetos sería tan falso como falsa aquella (mala) praxis que, al quedarse atrás respecto de la teoría que había de descifrar su objeto, lanzaría a sus voluntarios y seguidores a la desesperación o a la locura. Por estos y otros motivos se puede afirmar, si bien con prudencia, que el diagnóstico de Habermas, Wellmer y el joven Honneth no ha prestado atención a la relación mimética entre Benjamin y Adorno, olvido del que se sigue que Wellmer llegue a sostener que «si nos atenemos sencillamente a la pertinencia y evidencia de los análisis materiales de Adorno, e insistimos en tal pertinencia y evidencia, entonces nos vemos enredados casi por fuerza en una malla de premisas filosóficas, cuya cuestionabilidad apenas si hoy puede

---

338 Th. W. Adorno, *Crítica de la cultura y de la sociedad*, II, OC, 10/2, p. 665. Cfr. V. Gómez Ibañez, «Teoría del conocimiento y teoría de la sociedad. Sobre la adecuación de objeto y método de la crítica social», en *Estudios Filosóficos*, 129 (1996), pp. 297-317.

339 Th. W. Adorno, OC, 10/2, p. 681.

ponerse en duda»<sup>340</sup>. Pero el problema de la verdad, el conocimiento y las ideas no ha desaparecido del horizonte de ninguno de los dos<sup>341</sup>. Es habitual leer, todavía hoy, que *Teoría estética* (1970) certifica la necesidad de un nuevo paradigma crítico, léase comunicativo o de otro tipo, que cancele esta transferencia de la filosofía al arte. Por ejemplo, reintegrando las relaciones entre verdad, apariencia y reconciliación bajo la figura de una comunicación no violenta. Lejos de la irracionalización y renuncia a la cientificidad que Wellmer y Bubner han adjudicado a esta deriva de la filosofía de Adorno, creo que se trata de todo lo contrario<sup>342</sup>.

Adorno, atendiendo a la naturaleza social de su objeto, entiende que si la filosofía es la encargada de hacer decir al arte lo que éste no puede decir [arte que está no menos apegado a la ley de su forma que a su condición de hecho social] es porque existe en la obra de arte el potencial de una *relación verdadera* entre sujeto y objeto; una relación que haría legible el contenido especulativo de verdad de la obra que, en ausencia de crítica filosófica, permanecería latente. Adorno toma esta posibilidad de la obra de arte, pero no por ello estetiza la filosofía con vistas a su autocancelación. La actividad conceptual y la relación dentro/fuera con el objeto siempre persisten. Precisamente en la singularidad de la forma particular «obra de arte», Adorno encuentra un impulso para la filosofía como tal. De la misma manera que Adorno codifica la teoría kantiana del conocimiento remitiéndola a su contenido social [«el *a priori* y la sociedad son una misma

---

340 A. Wellmer, «La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno», en A. Wellmer y V. Gómez, *Teoría crítica y estética: Dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Valencia, PUV, 1994.

341 Con la excepción, si acaso, del aforismo final de *Minima moralia*. Se trata de un fragmento comentado de muy diferentes maneras. Cito, por su afinidad temática con este escrito, una reciente: G. Richter, «Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content», en G. Richter (ed.), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*, New York, Fordham University Press, 2010, pp. 131-146.

342 R. Bubner, «Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos», en *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1980, p. 129.



cosa»], sin por ello incurrir en su socialización, la obra de arte, socialmente constituida, presenta en sí misma la forma de una reflexión sobre la sociedad. No creo, en este sentido, que las acusaciones de renuncia a la filosofía sean justas con la idea originaria de Adorno. Pocas determinaciones están tan vinculadas a la materia de la que están hechas las cosas como la obra de arte. El arte corrige y forma los elementos que componen su figura. Por su parte, la filosofía tampoco puede quedarse atrás. Adorno desarrolla estas ideas en numerosos lugares, pero es en *Dialéctica negativa* (1966) y *Teoría estética* (1970) donde están más íntimamente ligadas. Desde la óptica de las relaciones sujeto/objeto y teoría/praxis, ambos textos problematizan por igual la cuestión del potencial cognitivo de la mimesis: en *Dialéctica negativa*, Adorno lo hace pensando la polaridad entre sujeto y objeto como la estructura no-dialéctica en la que toda dialéctica ha de tener lugar. Si sujeto y objeto no son estados de primarios de cosas, sino algo negativo, entonces «ni son una dualidad última, ni tras ellos se oculta una unidad suprema»<sup>343</sup>.

Por otra parte, la mimesis adquiere rasgos propios de la idea de artisticidad (*Kunsthaftigkeit*) que Adorno presenta primero en *Kierkegaard* y más tarde en *Teoría estética*. En su primera modalidad, Adorno la delimita como posición del pensamiento ante su objeto, por contraposición al formalismo estético de Kierkegaard<sup>344</sup>. Pensar la obra de arte como posición permite a Adorno desarrollar algo parecido a una teoría estética de la verdad que se verifica en la alteridad del objeto respecto del sujeto creador. Éste no aparece como genio omnipotente que dispone de la realidad a su antojo, a la manera del sujeto idealista que distingue entre forma y contenido, sino como

---

343 Th. W. Adorno, OC, 6, p. 167.

344 Cfr. Th. W. Adorno, OC, 7, pp. 28 y 262. También, P. López Álvarez, *Espacios de negación. El legado crítico de Adorno y Horkheimer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 121-129. Para esta cuestión, véase también, con algunos matices, V. Gómez, «Contra la irracionalización del arte. La idea de artisticidad en Adorno y los riesgos de una estética comunicativa», en Taula, *quaderns de pensament*, n° 23-24, 1995. También, V. Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 59.

particular organizador del material autónomo que se le impone de dos maneras distintas: (a) con su presencia histórico-evolutiva (el material no está siempre-ahí, estático, esperando ser formado); y (b) a través de su posición en la composición. Los materiales con los que el particular opera se configuran de forma peculiar en cada momento histórico, en calidad de temas y asociaciones cambiantes; son objeto de transformaciones en el mismo sentido que las técnicas artísticas. Que las vanguardias de ayer trabajaran con las herramientas y motivos estéticos de hoy no conlleva una teleología efectiva en el mundo del arte. Más bien, pone de manifiesto que el arte es un momento singular de las relaciones cambiantes entre sujeto y objeto. No son los objetos, los temas de interés histórico o la historia interna del arte, los que determinan la ley de su forma; es la relación entre los momentos técnico, objetivo y relacional de la obra de arte. Estos tres criterios permiten evaluar el valor de verdad de la obra de arte.

Para Adorno, esta relación es análoga con la que mantienen el lenguaje y la filosofía. La mimesis también es verificable en el lenguaje: «Mientras que la filosofía tiene que volverse hacia la unidad de lenguaje y verdad, que hasta ahora se ha concebido como unidad estética inmediata, y examinar su verdad en el lenguaje, el arte adquiere carácter cognoscitivo: su lenguaje sólo es estéticamente correcto si es “verdadero”, es decir, si sus palabras se ajustan al nivel histórico objetivo»<sup>345</sup>. El artista no fuerza al objeto a cumplir con los contenidos de su imaginación creadora, como se creía desde el punto de vista de la cultura del genio, sino que el objeto exige cada vez más actividad al sujeto. El filósofo, por su parte, no abusa idealistamente de las palabras, como si éstas rodearan o significaran un objeto fijo que adquiere formas y terminología cambiantes. El filósofo se verifica en el objeto; su lenguaje intencional se acredita como verdadero o falso en cada ocasión

---

345 Th. W. Adorno, OC, 1, p. 339.

filosófica de que dispone. Arte y pensamiento ganan, en la filosofía de Adorno, la esfera del comportamiento consciente con los objetos. Sólo con ellos se evita la tentación autorregulativa del pensamiento que convierte sus reglas en normas *a priori* sin necesidad de confrontación histórica y material. La noción de verdad que emerge de la artisticidad posee también este momento material, que sumado a los momentos histórico, mimético, espacial-social y autorreflexivo, permite ofrecer un diagnóstico general: no se trata en Adorno de que el Arte ilumine a la Razón, sino de una noción específicamente no-proposicional de veracidad y falsedad que dé cuenta de la naturaleza históricamente producida de sus sujetos, sus objetos y, en una instancia benjaminiana y lukácsiana, sus sujetos-objetos. Esta noción de racionalidad, que no es menos enfática que matizada, no es comunicativa ni redentora; es material, y la teoría crítica que se asocia con ella es, en mi opinión, *filosofía de las cosas*. No hay motivo para que Benjamin hubiese puesto demasiadas cortapisas a estas palabras de Adorno, escritas en la tardía fecha de 1969. Acaso una, añadir al final de la cita, como prefijo, el adjetivo *histórico* donde Adorno pone *social*:

La huella de recuerdo de la mimesis que cada obra de arte busca es también la anticipación de un estado más allá de la escisión entre el individuo y los demás. Ese recuerdo colectivo en las obras de arte es no del sujeto, sino a través de él; en su movimiento idiosincrásico se muestra la forma colectiva de reacción. Por eso, la interpretación filosófica del contenido de verdad tiene que construirlo inquebrantablemente en lo particular. En virtud de su momento mimético y expresivo-subjetivo, las obras de arte desembocan en su objetividad; no son ni la agitación pura ni su forma, sino el proceso escurrido entre ambas, y éste es social<sup>346</sup>.

---

346 Th. W. Adorno, OC, 7, pp. 224-225. F. Jameson, que ha trabajado también la cuestión de la mimesis dialéctica, reconociendo siempre que es difícil entender el uso comparado de la voz *mimesis* en ambos autores, ha sido desde muy temprano uno de los firmes defensores de la afinidad entre Benjamin y Adorno en el marco de la teoría crítica. Cfr.

La preocupación por las formas de racionalidad que subyacen al comportamiento mimético y a las correspondencias artísticas y lingüísticas que conlleva, con todas las diferencias de planteamiento cuyo uso por Benjamin y Adorno requiere [no olvidemos que Adorno escribe en el contexto vinculante de un ensayo sobre arte y Benjamin apenas un esbozo sobre filosofía del lenguaje], inauguran en los años veinte y treinta una línea de pensamiento y una forma de hacer filosofía que sólo uno de los dos prolongará de forma sostenida, pero que será enormemente influyente en el marco de la teoría crítica<sup>347</sup>. Lo natural, la mimesis, no son inteligibles a través de conceptos. Su intrahistoria de duelo, silencio y tristeza por la caída los hace impermeables a verdaderas aproximaciones a la indeterminación de una naturaleza que, en última instancia, es irreductible a la percepción subjetiva. La naturaleza y el recuerdo de las facultades atrofiadas remiten a ese lugar que la proyección categorial no puede traspasar. La naturaleza mimetizada es el buen recuerdo, el espacio que recupera para el hombre las capacidades demolidas por las diversas formas de racionalidad instrumental y el afán (subjetivo) de dominio: *mimesis* puede ser *praxis*. Puede, incluso, llegar a ser *praxis subversiva*.

La unidad mínima de esta nueva forma de teoría crítica es el párrafo, y su objetivo no es otro que la iluminación de aspectos ocultos en la historia interna de sus objetos, aspectos que habrán de remitir, a su vez, a correspondencias que fundan, materialmente, las diferentes imágenes del mundo. Estas imágenes requieren y fijan, transitoriamente, interpretaciones del mundo. Pero es importante prestar atención a las consecuencias no deseadas de dichas imágenes. La imagen del mundo que ocupa a Benjamin

---

F. Jameson, *Marxism and Form*, Nueva York, Princeton University Press, 1971, pp. 3-82, así como F. Jameson, *Late Marxism. Adorno, or the persistence of the dialectic*, Nueva York, Verso, 2007.

347 Cfr. S. Weber Nicholsen, «*Aesthetic Theory's* mimesis of Walter Benjamin», en T. Huhn y L. Zuidervart (eds.), *The semblance of subjectivity*, Cambridge, MIT Press, 1997, p. 84.

de *Calle de dirección única* en adelante es una muy particular: el capitalismo en sus fases críticas, las que lo conducen del momento liberal propio del capitalismo avanzado a la nueva cultura de los espacios financieros. Una imagen que tiene sus propios mitos, sus correspondencias, sus alegorías y sus particulares formas de subjetividad y objetividad. Benjamin estará en 1928 prácticamente en disposición de analizar estos factores y, si acaso, de ofrecer los rudimentos de algo que no se puede sino denominar como *teoría social del capitalismo*.

La teoría de la alegoría está ligada a este proyecto, lo cual dista de afirmar que el Barroco como época, o como imagen del mundo, lo está en su integridad. El sustrato de la teoría de la alegoría es material, es la constelación de síntomas de la disolución de la vida clásicamente entendida [ordenada en torno al ideal de la unidad de sentido] en la inmanencia de la caducidad y en la diseminación de la significación. La alegoría habla la lengua del joven Lukács. Sus rasgos son los de una época caída<sup>348</sup>, los de un género que abre una nueva imagen del mundo que, sencillamente, nace ya rota en pedazos. Pero el alegorista barroco no ha podido consumir la redención de estos fragmentos, su superación efectiva. Por mor de su desesperanza, asume formas de religiosidad cristianas. La alegoría se espiritualiza al entrar en contacto con la cosmovisión cristiana. Bajo el influjo de Satán, que en la Edad Media se manifiesta como estrechamiento de las relaciones entre lo material y lo demoníaco, la alegoría cobra fuerza idealista:

Si la dirección de la intención alegórica se vuelve hacia el mundo creatural de las cosas, a lo muerto, o a lo sumo a lo medio vivo, el hombre no entra en su campo de visión. Si se atiende únicamente a los emblemas, un vuelco, una

---

348 Sigo aquí a J. M. Romero Cuevas, «Hermenéutica, política y cultura de masas. Para un contraste en W. Benjamin y Th. W. Adorno», en *Devenires*, VI, nº 11, 2005, p. 52 y siguientes.

salvación resulta impensable. Pero también es posible que, burlándose de todo disfraz emblemático con triunfal vivacidad y desnudez, la mueca del diablo se alce sin tapujos desde el seno de la tierra ante la mirada del alegórico<sup>349</sup>.

Benjamin tratará de asumir como propia la peculiar recuperación del hombre que la alegoría hace por mor de lo histórico, pero no pretenderá ser un neoalegorista barroco<sup>350</sup>. He aquí su significación filosófica más profunda. Cuestiona la ausencia de conflictos internos y de culpa trágica. De entre las épocas de desgarró, la barroca es la única que coincide con una hegemonía cristiana. Esta oportunidad histórica de reactivar la praxis filosófica para ponerla al servicio del hombre caído procede sin embargo de una época que bajo ningún concepto Benjamin concibe como automáticamente redentora. Recordemos que

dominaba una disposición espiritual que, por más que exaltara excéntricamente los actos de arrobó, con ellos no tanto transfiguraba el mundo como iba extendiendo un nublado cielo sobre su superficie. Los pintores del Renacimiento saben mantener el cielo alto, mientras que en los cuadros del Barroco, la nube se mueve oscura o radiante hacia la tierra. Frente al Barroco, el Renacimiento aparece no como época de irreligioso paganismo sino como lapso de laica libertad en la vida de la fe, mientras que con la Contrarreforma el carácter jerárquico propio de la Edad Media comenzará a imponerse sobre un mundo al que se negaba el acceso inmediato al más allá<sup>351</sup>.

No se trata, por tanto, de ser fiel al Barroco, como de aprovechar el impulso histórico que acompaña a sus manifestaciones. Adorno será crítico

---

349 W. Benjamin, OC, I/1, p. 450.

350 B. Lindner, «Allegorie», en M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Benjamins Begriffe*, vol. 1, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2000, p. 82.

351 W. Benjamin, OC, I/1, p. 284.

con la noción de *imagen dialéctica*, considerando que su excesiva familiaridad con el procedimiento alegórico le impide ir más allá del *análisis ideológico* de lo aparentemente orgánico a través del desvelamiento de lo que de fragmento, ruina y carácter caduco *realmente* tiene. Benjamin piensa, por el contrario, que el Barroco, a través de su devaluación de la escatología, ha recuperado la historia para el pensamiento. A partir de ahora, se tratará de hacer historia, de introducir la diferencia temporal en la crítica filosófica.





#### IV

##### TEORÍA DEL MITO

Si hubiera que escoger alguna de sus manifestaciones concretas, la singularidad del pensamiento de Benjamin radicaría probablemente en la peculiar manera que tiene de interpretar la terminología filosófica: voces tradicionales como *verdad*, *naturaleza*, *historia* o *libertad* son reactivadas al servicio de su pensamiento en forma de nuevos términos [intoxicación, aura, etcétera], al tiempo que viejos conceptos son revisitados [mercancía o magia, entre otros].

La teoría del mito no es una excepción a esta regla. «Mito» significa para Walter Benjamin tres cosas diferenciadas<sup>352</sup>. (1) Es un concepto filosófico que designa aquello que se opone a la verdad tal como la hemos definido en el capítulo primero, esto es, como realidad no-intencional. (2) Significa también un modo de experiencia, una configuración de la vida cotidiana y una relación con los objetos. Por último, en el vocabulario filosófico de Benjamin, el mito (3) refiere formas arcaicas de pensamiento y existencia que se reproducen u, ocasionalmente, tratan de reanimarse en la experiencia moderna, tales como la determinación del tiempo y el espacio.

---

352 En este capítulo sigo a W. Menninghaus, «Walter Benjamin's theory of the myth», en G. Smith (ed.), *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, Cambridge, MIT Press, 1988, p. 292 y siguientes. Del mismo autor puede verse W. Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1986. Otras aportaciones relevantes pueden encontrarse en A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, Nueva York, Continuum, 2005, p. 118 y siguientes. En mayor medida, me han orientado en diversas fases de este trabajo los trabajos de D. Schöttker, sobre todo su «*Kapitalismus als Religion und seine Folgen*», en B. Witte y M. Ponzi (eds.), *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, Berlín, Erich Schmidt, 2005, pp. 70-81. También las aportaciones de G. Amengual y J. A. Zamora al concepto de tradición en Benjamin en el libro colectivo de G. Amengual, M. Cabot y J. L. Vermal (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, op. cit., pp. 29-60 y 83-138, respectivamente. Por último, E. L. Santner, *On creaturely life. Benjamin, Rilke, Sebald*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, caps. 2 y 3, y A. Noor, «Walter Benjamin: Time and Justice», en *Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte*, vol. 1, n° 1, 2007, pp. 38-74.

Benjamin rechaza por igual toda versión del mito que pudiera ser indiferente a la filosofía de la historia o, en líneas generales, a la esfera de lo histórico-filosófico. De ahí su rechazo hacia Nietzsche y su aprecio por Cassirer<sup>353</sup>. También rechaza toda versión del mito o de la mitología que tenga efectos estetizantes en el ámbito de la vida social; Benjamin piensa fundamentalmente en Jünger, pero también en las teorías románticas que establecen la significación mítica a partir de viejas estructuras socialmente vinculantes, revitalizadas ahora con nuevos contenidos. En primer lugar, analizaremos la dialéctica del mito en el ensayo sobre el lenguaje del hombre (1916), con algunas referencias al Romanticismo. Sólo después entrarán en juego Nietzsche y el resto de interlocutores de Benjamin. El criterio de selección será textual. Todos ellos cuentan con una relación filosófica explícita con Benjamin: Adorno y Horkheimer, de manera clara, por su tematización del mito en *Dialéctica de la Ilustración*, un texto clásico a este respecto en el que, al menos tentativamente, cabe localizar trazos del pensamiento de Benjamin; Kant, Sorel, Ernst Bloch y Hugo Ball porque son los referentes del ensayo sobre la violencia y, en el caso de los dos últimos, se trata de los introductores de cierta teología política en el pensamiento de Benjamin. Tal es, también, el caso de Carl Schmitt. Por su parte, Nietzsche interviene activamente, como referente polémico, en el despliegue de las categorías fundamentales del libro sobre el Barroco. La inadecuada concepción nietzscheana de la tragedia permite a Benjamin plantear la necesidad de repensar el ideal de la tragedia ática y, al mismo tiempo,

---

353 Cfr. W. Benjamin, *Briefe*, op. cit., p. 407. Benjamin se refiere elogiosamente en varios lugares al libro de Ernst Cassirer *Begriffsform im mythischen Denken*, publicado en 1922, aunque considera negativamente su escasa plausibilidad. Volveré a esta cuestión en las conclusiones. Ya se ha dicho antes que el propio Cassirer desarrolla en su *Filosofía de las formas simbólicas* (primer volumen dedicado al lenguaje, 1923; segundo volumen dedicado al pensamiento mítico, 1925) una estructura tripartita de la estructura de las formas del mito: espacio tiempo y número, desde el punto de vista de la crítica de la intuición mítica de la realidad. Cfr. E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas. El pensamiento mítico*, vol. 2, México, FCE, 1998, pp. 116-194.

preguntarse por los motivos profundos de la esquiva recepción del drama barroco alemán. En la obra de Ernst Jünger, a su vez, se hallan los ingredientes básicos del yo expresivo moderno, asociado a la práctica de la guerra como destino de Occidente; su producción literaria y filosófica plantea, a los ojos de Benjamin, un contencioso decisivo con su propia crítica del mito de la subjetividad. Por último, me referiré a Thomas Jefferson y Max Weber. El primero comparece tan sólo como guía para una posible lectura alternativa de la filosofía política de Benjamin. El segundo opera en un nivel decisivo, el marco de la fundamentación del ritual capitalista como mitología de la deuda y la culpa. Weber llegó al campo filosófico de Benjamin con la mediación de Lukács y, en ese sentido, resulta determinante para su comprensión.

1. *La dialéctica mito/contramito en «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre» (1916)*

Benjamin comienza el ensayo sobre el lenguaje confirmando que toda manifestación espiritual humana es, en efecto, *lenguaje que descubre nuevos planteamientos* y, en idéntica medida, comunicación de dichos contenidos. La distinción entre ser espiritual [que se comunica en el lenguaje y que es lingüístico solamente en tanto que comunicable] y ser lingüístico [trasunto de una lengua que no tiene hablante, que no comunica mediante signos sino que es objeto comunicado en el lenguaje y que, por tanto, postula en ambos casos —ser espiritual y ser lingüístico— su carácter autorreferencial], y que Benjamin cifra en la enorme paradoja que acarrea la identidad de ambos, se resuelve en la idea de que el ser lingüístico del hombre, el que más importa a Benjamin, da nombre a las cosas. Por el contrario, existe una concepción burguesa del lenguaje por la cual la comunicación se da a través de la

palabra. La palabra tiene por objeto cualesquiera cosas. Y mediante la mutua comprensión de las palabras proferidas se produce el contacto entre hablante y oyente, que se ponen de acuerdo a través de significados compartidos. Para Benjamin, esta concepción instrumental del lenguaje es absurda. El ser lingüístico nada tiene de instrumento. No puede ser medio para un fin. Por ello existe el *nombre* de las cosas. El nombre garantiza que el *lenguaje en cuanto tal* sea «ser espiritual» de todas las cosas. Este panteísmo del nombre deviene crucial en la esfera de los asuntos humanos, ya que es precisamente dentro de ella donde podemos observar que el ser del hombre es comunicable en su totalidad. Y es en el nombre donde el hombre se enseñorea de la naturaleza; es en el nombre donde el sujeto queda periclitado: el nombre es medio y no instrumento [lenguaje del lenguaje], en tanto que «en el nombre aparece la ley esencial del lenguaje, de acuerdo con la cual hablar de uno mismo y hablar de los demás serán lo mismo»<sup>354</sup>.

Benjamin apela al mito de la creación como escenario del auge del nombre. La salvación metafísica del nominalismo de la que hablaba Adorno cobra una significación ulterior, más allá de la dicotomía particular/universal:

Aquí se nos anuncia que sólo el ser espiritual supremo, tal como aparece en la religión, reposa puramente sobre el hombre y sobre el lenguaje que hay en él, mientras que todo arte (incluida la poesía) no reposa sin duda en el núcleo íntimo del espíritu lingüístico, sino en el espíritu lingüístico ya cosificado, aunque bellissimo. “*El lenguaje, que es madre de la revelación y la razón, su A y su  $\Omega$* ”, dice Hamann<sup>355</sup>.

La referencia a Hamann es particularmente relevante para nuestro propósito, ya que, para él, el lenguaje es tal por compartir origen con la

---

354 W. Benjamin, OC, II/1, p. 149.

355 W. Benjamin, OC, II/1, p. 151.

maternidad y con la poesía. El poder del lenguaje se encuentra en la historia animado por la nobleza de sus orígenes: la fuerza de Dios, la del hombre y la de la poesía son una en el espacio de lo simbólico. Sin embargo, en la teoría del lenguaje de Benjamin nunca se consuma la hipóstasis del hombre lingüístico. Por un triple desacuerdo:

- 1) Dios crea al hombre no a partir de la palabra y sin darle nombre, luego el hombre es en realidad el «abandono de lo creativo a sí mismo»<sup>356</sup>.
- 2) Lo creativo, desprovisto de su actualidad divina, se convirtió en conocimiento.
- 3) Todo lenguaje humano es meramente especular. Es reflejo de la palabra en el nombre. De igual manera, conocer no equivale nunca a crear. Entre palabra y nombre se da, por analogía, la misma relación que entre conocimiento y creación.

La dialéctica mito/contramito la encontramos en la reinterpretación de Benjamin del *mito* del pecado original en este mismo ensayo, así como en la asignación de Benjamin de ciertas «cualidades mágicas» al potencial de comunicabilidad espiritual que señala la tesis de la autorreferencialidad lingüística de la comunicación.

En primer lugar, Adán y Eva hablaban en el Paraíso un único lenguaje. Con la caída en el estado de naturaleza, se abre la posibilidad del surgimiento de una pluralidad de lenguas. Posibilidad que sólo se actualizaría más adelante, *en la historia*. El potencial cognitivo del lenguaje paradisíaco fue perfecto, por más que el árbol de la ciencia del bien y del mal estuviese allí. Dios ya sancionó en el séptimo día que «todo era muy bueno». La clave es

---

356 W. Benjamin, OC, II/1, p. 153.

que el saber que proporciona la serpiente carece de nombre. Es radicalmente imperfecto. De hecho, Benjamin lo considera entre lo peor que existiera en el Paraíso. Es conocimiento «desde fuera»<sup>357</sup>; es mimesis no creativa: «el pecado original es en efecto el nacimiento de la palabra humana, en la que el nombre ya no vive ileso; la cual salió del lenguaje de los nombres, es decir, del lenguaje conocedor o, incluso, dicho de otro modo, de la magia inmanente propia, para volverse expresamente mágica, a saber, desde fuera. Y es que la palabra ha de comunicar algo (además de sí misma). Eso es realmente el pecado original del espíritu lingüístico. [...] Efectivamente, en el fondo se da una identidad entre la palabra que conoce el bien y el mal, de acuerdo con la promesa de la serpiente, y la palabra que comunica exteriormente. [...] Porque a la palabra juzgadora el conocimiento del bien y el mal le es inmediato. Su magia es diferente a la del nombre, pero sigue siendo magia»<sup>358</sup>.

En mi opinión, la posibilidad del juicio [la palabra juzgadora, la «cháchara» (*Geschwätz*) kierkegaardiana] abre el campo del mito. Abre la posibilidad, antes cercenada por el conocimiento verdadero, de una torre de Babel. El mito se alza sobre los mimbres de una proto-razón instrumental, de la racionalidad propia de la palabra como instrumento de comunicación, y se hace fuerte en la asimilación de la naturaleza en tanto que ya disponible como contenido del lenguaje. El mito entendido como hecho fundacional omite la naturaleza autorreferencial del nombre [el ser del hombre como ser comunicable] y trata de explicar con palabras lo que no puede ser explicado, esto es, lo que ya no puede ser conocido tras la caída. Se abre el periodo de la severidad del juicio divino sobre lo que ya no era tan bueno. Se rompe para siempre «la comunidad lingüística de la creación muda con Dios a

---

357 W. Benjamin, OC, II/1, p. 157.

358 W. Benjamin, OC, II/1, p. 158.

través de la señal»<sup>359</sup>. Los animales y las cosas, Adán y Eva, ya no son señalados. El nacimiento de la palabra augura una época en la que las señales ya no son suficientes. Hacen falta modos de explicación que cubran las necesidades de la disminuida intelección humana.

Es ahí donde el mito se hace fuerte. Inaugura una edad en la que el devenir de las cosas sólo podrá explicarse por su modo de temporalidad, que no es otro aquí que la *predeterminación*. Los animales pudieron marchar orgullosos porque Adán les había puesto nombre, pero tras la caída en el estado de naturaleza, marchan en silencio: «[...] la naturaleza es muda y, ciertamente, en el segundo capítulo del Génesis ya se percibe cómo este mutismo, denominado por el ser humano, se ha convertido en una felicidad que resulta ser de grado inferior»<sup>360</sup>. La naturaleza comienza a lamentarse desde el primer momento en que se le concede un lenguaje apropiado. Y no ha dejado de hacerlo desde entonces, como si conociese de antemano lo que el hombre habría de hacer con ella, la lógica del dominio de la naturaleza; pero lo hace con un lamento silencioso, parece decir Benjamin: «la tristeza de la naturaleza la hace enmudecer»<sup>361</sup>.

Benjamin, en mi opinión, introduce la dicotomía magia *inmediata*/magia *mediata* para señalar la claridad que la palabra de Dios ofrecía en el nombre, en (1) la comunicación lingüística pura, el medio en que el ser espiritual se comunicaba y que es propio de la magia inmediata, de (2) la magia que es instrumento racional, forma de racionalidad inferior que remite a relaciones de medios y fines, por mágicas que pudieran parecer. El mito puede asombrar. Puede ser intensamente bello, pero no puede periclitar la tristeza de la naturaleza tras la caída. En el mito, el tiempo adopta la forma de la predeterminación. Los sucesos humanos aparecen como prefijados por

---

359 W. Benjamin, OC, II/1, p. 156.

360 W. Benjamin, OC, II/1, p. 159.

361 W. Benjamin, OC, II/1, p. 160.

los dioses a través de su anticipación en los oráculos. A su vez, da fe de la impotencia del hombre para emanciparse del destino.

Esta idea remite por comparación al hombre ante el cual los animales hacían fila para ser *nombrados*. Y el mito, en definitiva, se vuelve incompatible en su afán de supervivencia con el devenir de dichos animales y de todas las cosas en general. Dado que el mito tiene que explicar el orden del mundo de una vez por todas, es incompatible con la historia. Benjamin oscila todavía en este ensayo alrededor de un concepto de historia que presenta el mito y la naturaleza como entidades estáticas, así como la historia en calidad de escenario sobre el cual sucede lo nuevo. El tiempo del mito sobrevive allá donde la instrumentalización de lo sagrado vuelve para eternizar el *statu quo*. Mito no equivale a umbral de la historia; tampoco refleja una estado post-paradisiaco. Lo que la caída inaugura es en realidad una forma de *magia mediata* y un modo de temporalidad que no ha dejado de surgir una y otra vez *en la historia*. En buena medida, porque en el Paraíso, el mito era sencillamente superfluo. Es importante notar cómo este diagnóstico procede de otro afín, a saber, el de la autorreferencialidad lingüística. La inmediatez de la comunicación espiritual permite una modalidad de magia inmediata que el *médium* del lenguaje interpreta y captura adecuadamente.

¿Qué implicaciones tiene esta magia inmediata, por la parte del lenguaje, para la teoría del mito de Benjamin? En líneas generales, la magia inmediata puede ser definida como la posibilidad de que en el *médium* lingüístico no haya intención de representar un objeto, sino que dicho *médium* sea el objeto representado [en tanto que absolutamente comunicable]; igual que el mago que considera que la imagen es algo o alguien y no su representación, Benjamin apunta aquí más allá de lo que luego hará en su teoría epistemo-crítica de las ideas. Por tanto, no puede estar refiriéndose a las prácticas taumatúrgicas, dado que parece claro que éstas son falibles. Cabe mencionar también que, en el ensayo de 1916, el



lenguaje aparece como único medio de comunicación posible, lo cual deja de lado todo el repertorio de prácticas sacerdotales. La comunicación no es la clave predilecta del mago; es la acción<sup>362</sup>. Luego asumir la magia del lenguaje implica en realidad una renuncia a la relación medios/fines en la esfera de la comunicación, y no tanto una asimilación del hablante por el mago.

En resumidas cuentas, en el ensayo sobre el lenguaje se dan cita buena parte de los elementos característicos de la filosofía del joven Benjamin; en primer lugar, la relación entre lenguaje, crítica y conocimiento. El nombre adánico constituye una mediación de las esencias mismas. En él está contenida la Idea, sin necesidad de ninguna verificación ni adecuación. Cabe pensar que el sentido último de la lectura de Benjamin del libro del Génesis responde precisamente a la necesidad de postular esta inmediatez, cosa que, de haber sido hecha axiomáticamente, habría planteado problemas de fundamentación. El propio Scholem se hace cargo de esta explicación en su indicación de que el proyecto original consistía en un ensayo sobre la relación entre las matemáticas y el lenguaje, posibilidad desechada por el propio Benjamin por su dificultad<sup>363</sup>. La clave es siempre la *inmediatez*, la distinción entre la presencia esencialmente comunicable en el nombre y las estructuras verbales del lenguaje convencional. El lenguaje originario adánico (*Ursprache*) tiene la virtualidad de permitir una epistemología sin conceptos, sin mediaciones, sin relaciones sujeto/objeto que obligaran a

---

362 Para una interpretación similar, véase M. Kohlenbach, *Walter Benjamin. Self-Reference and Religiosity*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2002, pp. 13-16. El libro más importante sobre la teoría del lenguaje de Benjamin, y mi principal referencia aquí, sigue siendo el de W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1995, en el que su autor sitúa el problema de la magia del lenguaje como *Urfenómeno* de la filosofía de Benjamin. Me interesa más hacer hincapié, sin embargo, en que todo parece apuntar a que la magia del lenguaje no es sino una forma de esquivar formas instrumentales de racionalidad comunicativa. Como veremos luego, este tema acompaña a Benjamin hasta su crítica de la violencia de 1920/21.

363 G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, op. cit., p. 53.

introducir una intencionalidad subjetiva hacia los objetos, esto es, alguna forma de subjetividad<sup>364</sup>. La pluralidad de lenguas que caracteriza la caída del hombre se opone dialécticamente a la utopía del conocimiento, al sueño de una sola lengua, perfecta y unívoca. Tras la caída, el hombre y las cosas reciben demasiadas denominaciones. Abrumados por la abundancia de denominaciones, tienden a la *adequatio* como criterio diferencial. Es el precio a pagar por la salida de la utopía del conocimiento. La tesis de Benjamin es que la propia naturaleza llora ante semejante proliferación. Su silencio es el silencio de aquél que se siente atenazado por la multiplicidad redundante. Lamenta cada nombre y cada adjetivo arbitrariamente escogido para designarla. La naturaleza caída llora; el luto es su peculiar ontología.

En segundo lugar, de forma señalada para los objetivos de este capítulo, esta arbitrariedad y esta condición instrumental llevan la marca del mito. La ley del mito implica que la palabra no surge por mor de la justicia, como en el caso del nombre adánico, sino por el juicio del entendimiento. La marca mítica del conocimiento radica en la necesidad de establecer una distinción duradera entre enunciados descriptivos y enunciados normativos. Distinción que, huelga decir, era superflua en el lenguaje del Paraíso. Objetividad y subjetividad son por tanto meras creaciones del hombre. Creaciones que conforman un par dialéctico: (1) la subjetividad es concebida como producto de la introducción de la intencionalidad en el mundo, luego no tiene entidad propia. Es pura ilusión, puro instrumento. (2) La objetividad, por su parte, sólo es posible en un contexto en que las cosas han sido nombradas demasiadas veces y de demasiadas maneras. No tendría sentido plantear en términos relacionales la cuestión de la dignidad del nombre en una esfera, la del Paraíso, en la que tiene lugar la utopía del nombre inmediato, en la que ni siquiera existen los términos de la relación.

---

364 Cfr. W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, op. cit., pp. 22-32.

La relación sujeto/objeto es concebida por Benjamin, por tanto, como producto de la primera gran catástrofe histórica. La naturaleza, tantas veces conocida y manipulada, no hace —por ejemplo en el Barroco— sino lamentar su nueva condición, una en la que la ciencia avanza a su costa. Las ciencias naturales olvidan la condición de su objeto, la naturaleza primigenia, y le asigna conceptos, leyes y nombres que no merece.

Se trata de la misma idea que Adorno y Horkheimer sintetizaron perfectamente en su ya célebre diagnóstico: «Pérdida del recuerdo como condición trascendental de la ciencia. Toda reificación es un olvido»<sup>365</sup>. Esta idea será importante en el libro sobre el Barroco cuando Benjamin analice la melancolía de los objetos inútiles, su estar desperdigados a la manera del grabado *Melancolia* de Durero. Esta actitud del objeto constituye una forma de luto: el sujeto priva al objeto de su significación, haciendo de él una presencia luctuosa que, a su vez, es reflejo del luto de la naturaleza abrumada por el hombre. Su dialéctica se ha congelado en el mito de la interioridad y, de esta manera, todas las manifestaciones de subjetividad son descubiertas por el teórico crítico y desenmascaradas por el melancólico, siendo éste el único sujeto consciente de la presión ejercida sobre la naturaleza.

Históricamente, el hombre del Barroco es el primero en entender su posición en la historia: no tiene nada de que enorgullecerse. Su origen es una catástrofe, una caída, y sus herramientas lingüísticas son instrumentos al servicio de una racionalidad injusta y dominadora cuya composición química es el mito. En tanto que manifestación señera del mito en la tierra, el crítico habrá de prescindir de la trascendencia de toda proyección subjetiva si quiere ser considerado como tal crítico. El ensayo sobre el lenguaje se revela, en estas condiciones, en calidad de prólogo del «Prólogo epistemo-

---

365 M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, op. cit., p. 275.

crítico». Desbroza el mito antes de que entre en juego el crítico. Tiene la función de abrir camino a la crítica.

Además, en este desarrollo crítico de las formas primigenias de racionalidad instrumental y su factura mítica hay dos calas importantes que merece la pena comentar brevemente. Una son los trabajos del joven Benjamin sobre derecho y justicia, que parecen apuntar en la misma dirección. Otra es la impronta de la dialéctica mito/contramito en la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno, obra en la que el influjo de Benjamin se deja sentir nítidamente. En el primer caso, hablamos de textos de Benjamin<sup>366</sup> como «Notizen zu einer Arbeit über die Kategorie der Gerechtigkeit» [Notas para un trabajo sobre la categoría de justicia, 1916], «Zur Bedeutung der Zeit in der moralischen Welt» [Sobre el significado del tiempo en el mundo moral, 1920/21], «Welt und Zeit» [Mundo y tiempo, 1918/19], o «Zum Problem der Physiognomik und Vorhersage» [Sobre el problema de la fisiognómica y la predicción, 1918/19].

En el primero de ellos, Benjamin analiza la cuestión de la justicia desde el punto de vista de la finitud temporal y espacial de los bienes. Su intención es pensar un tipo de bien común que esté sujeto a derecho, pero no como lo estamos los hombres en la esfera jurídica económica, política y antropológica. Se trata de buscar elementos para concebir (1) una clase de bien que no pueda ser poseído y, en consecuencia, *utilizado*. Y, en una peculiar formulación que asimila la justicia a un estado del mundo (y de Dios); (2) una forma de derecho que es derecho *al bien* (*Guts-Recht*) *del bien*. Los objetos de posesión y los derechos sobre los objetos son considerados por Benjamin, en esta etapa de su pensamiento, como sujetos a mala caducidad. La posesión de algo, al no poder ser indefinidamente alargada en

---

366 Cfr. W. Benjamin, GS, VI, p. 91 y siguientes. Se trata de un conjunto importante de fragmentos y notas de Benjamin sobre temas diversos. También se pueden encontrar allí las proverbiales listas de temas que Benjamin anotaba para luego tratar, de una manera u otra, en sus artículos.

el tiempo (de forma justa), deviene absolutamente injusta. Benjamin busca una clase de bien «a través de la cual lo mejor se quede sin posesiones»<sup>367</sup> [*das Gut, durch das die Güter besitzlos werden*]. Esto es, Benjamin apunta a la crítica de la subjetividad posesiva y procede a pensar formas no instrumentales de relación entre sujeto y objeto en el ámbito del derecho y de la justicia. El problema del derecho y de los derechos es que carecen de recursos materiales, luego la justicia distributiva se enfrenta al dilema de la existencia de un bien escaso para dos o más personas. Ambas personas, en calidad de ciudadanos o miembros de una sociedad, tienen derecho a un bien único [no a la mitad, salomónicamente hablando, de un bien, o a un tercio del mismo]. Para poder ejecutar una justicia que no sea pseudo-distributiva y sí ontológicamente superior a las categorías sujeto y objeto, habrá que fundar nuevas categorías éticas; categorías no transitorias sobre las cuales sea posible fundar formas no transitorias de propiedad. Formas justas de propiedad más allá de los pares metafísicos, jurídicos o políticos tradicionales.

En su trabajo sobre la predicción, en la línea de los más conocidos «Destino y carácter» (1919) y «Fragmento teológico-político» (1920/21 según Scholem, 1937 según Adorno), Benjamin establece que el tiempo del destino es el tiempo en el que la simultaneidad es posible. Benjamin asocia sistemáticamente la posibilidad de simultaneidad —en el sentido mecánico de forma empírica que captura la temporalidad— con la culpa y el destino: «es un tiempo heterónomo y no hay en él ni presente, como tampoco pasado ni futuro»<sup>368</sup>. Esto es, se trata de un tiempo en el que no se puede vivir: tiempo consumado, predicho, cerrado.

---

367 W. Benjamin, citado en G. Scholem, *Tagebücher, 1913-1917*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1995, p. 401. También W. Benjamin, GS, VI, p. 91.

368 W. Benjamin, «Zum Problem der Physiognomik und Vorhersage», en GS, VI, p. 91.

En el trabajo sobre el significado del tiempo en el mundo moral, el problema del mito emerge en condiciones similares. Allí Benjamin expone que la diferencia entre el mundo de la moralidad y el mundo de la ley es de índole temporal. El mundo de la ley se rige por la ley de la venganza. Incorporando aspectos mítico-relacionales, todas las relaciones que establece en su jurisdicción son de represalia. La represalia, por definición, se presenta como la acción que no pierde intensidad con el paso del tiempo, lo cual, a efectos del tiempo del mito, se traduce en que es indiferente a la historia. La trascendencia de estos límites es la meta de la economía del mundo moral que Benjamin se propone diseñar.

La venganza es la forma definitiva de la falsa trascendencia. Dado que la fuerza de ley proviene del control de la acción en tiempo perfecto [del hecho de que sólo se puedan juzgar hechos consumados], cabría pensar que la ley incorpora contenidos morales que la facultan para el juicio. Pero, como hemos visto en el ensayo sobre el lenguaje, para Benjamin el juicio es algo derivado: es palabra imperativa, sin duda, pero posterior a la economía del nombre. Luego, en última instancia, la ley rige sobre el pasado sólo porque se asemeja a la temporalidad propia de la venganza. La *temporalidad marcial* de Rosenzweig sirve aquí como referente polémico de la economía del mundo del mito, economía que en las concepciones modernas del derecho aparece como anverso del tiempo de la represalia, esto es, como margen de tiempo en el cual la violencia vengadora era todavía posible. Este tiempo lo determinaría, en última instancia, la visión moderna del día del Juicio. Si éste es tan sólo la cala temporal que cancela la venganza, entonces la legislación vigente sigue siendo la ley arcaica. La *ley pagana*, en palabras de Benjamin, es la ley del miedo. El miedo es, por tanto, la factura que el mito le pasa al hombre por sus servicios instrumentales<sup>369</sup>.

---

369 A cambio, Benjamin piensa un tiempo después del tiempo [o más allá, si se quiere] sometido a leyes bien diferenciadas: la ley del perdón y la ley de la remembranza.

Esta dialéctica entre el mito [instrumental y vengativo, al tiempo que antropológicamente dominante] y el contramito [histórico y autorreferencial] se traslada secularmente al dominio de *Dialéctica de la Ilustración*; más específicamente al ámbito su capítulo central, «Concepto de Ilustración». Como es sabido, Horkheimer y Adorno comienzan con un diagnóstico de largo alcance, que procede a su vez de Francis Bacon: «Lo que importa no es aquella satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la operación, el procedimiento eficaz». Y poco más adelante: «El desencantamiento del mundo es la liquidación del animismo. Jenófanes ridiculiza la multiplicidad de los dioses porque se asemejan a los hombres, sus creadores, con todos sus accidentes y defectos, y la lógica más reciente denuncia las palabras acuñadas del lenguaje como falsas monedas que deberían ser sustituidas por fichas neutrales»<sup>370</sup>. La crítica de la deriva calculística de la Ilustración, quizás mal llamada *positivista*, da pie a la doble intelección del origen del proceso civilizatorio: la crítica del mito y la sanción de su carácter racional. El momento teórico del mito es precisamente su carácter de explicación, de fijación de los elementos del discurso. Con ella, la hipóstasis de la distinción entre sujeto y objeto, que no era indispensable, deviene vórtice de todo pensamiento, así como factor de anulación de toda otra posible distinción.

Pero al mismo tiempo, Horkheimer y Adorno conciben el mito como aquello que era ya Ilustración. El sujeto del mito se convierte en el único sujeto. Se petrifican las relaciones entre el sujeto cognoscente y el mundo de las cosas. El mito servía ya a la Ilustración mucho antes que esta germinara como civilización para convertirse, a su vez, en mito. La naturaleza muda de la que Benjamin habla en su ensayo sobre el lenguaje sirve de piedra de toque para el pensamiento ilustrado. Sólo esta clase de naturaleza acogería una relación tal con el o los sujetos:

---

370 M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, op. cit., p. 61.

En la autoridad de los conceptos universales cree aún descubrir el miedo a los demonios, con cuyas imágenes los hombres trataban de influir sobre la naturaleza en el ritual mágico. A partir de ahora la materia debe ser dominada por fin sin la ilusión de fuerzas superiores o inmanentes, de cualidades ocultas. Lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración. Y cuando ésta puede desarrollarse sin perturbaciones de coacción externa, entonces no existe ya contención alguna. Sus propias ideas de los derechos humanos corren en ese caso la misma suerte que los viejos universales<sup>371</sup>.

La impresión que el *Trauerspiel* causó a Benjamin se reproduce en «Concepto de Ilustración». Los elementos comunes son el horizonte de absoluta inmanencia, el cálculo instrumental, la espacialización del tiempo en el escenario del capital, etc. Ambos diagnósticos presentan puntos de convergencia que determinan los primeros pasos del libro de Adorno y Horkheimer. Por la parte de Benjamin cabe reproducir aquí una cita ya comentada del libro sobre el Barroco para abundar en la cuestión. Se trata de clarificar el horizonte del mito y de su función en una modernidad completamente secularizada, en todos los sentidos de la expresión, en la que, sin embargo, éste sigue teniendo una función. A propósito de cómo el Barroco se orientaba de alguna manera hacia la historia universal con afán de crónica, Benjamin consideraba esto como síntoma de que la única historia que el Barroco conoce es la historia de sus maquinaciones [siempre amparadas en el ventajismo, la revancha y el descontento, nunca en la fe revolucionaria]. No hay por tanto espacio o tiempo para el misterio, para la trascendencia:

La constitución del lenguaje formal del *Trauerspiel* puede entenderse como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación

---

371 M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, op. cit., p. 62.



teológica de la época. Y una de ellas, tal como comporta la desaparición de toda escatología, es el intento de encontrar consuelo a la plena renuncia a un estado de gracia en la consumada regresión al mero estado creatural [...] Mientras que la Edad Media exhibe la precariedad de la historia universal y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de salvación, el *Trauerspiel* alemán se sume por entero en el desconsuelo de la condición terrena. Si reconoce una redención, ésta se encuentra más en lo profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de la salvación<sup>372</sup>.

Sin duda, Horkheimer y Adorno recogen esta idea y la extienden más allá de los límites de la teoría de los géneros literarios y de la filología alemana. Convierten la clave de acceso de Benjamin a la modernidad en fenomenología de la modernidad entera<sup>373</sup>. Sólo que este diagnóstico no es originariamente benjaminiano. Marx y Weber, sobre todo este último, ya habían introducido la cuestión de la inmanencia en la caja de herramientas. Lo sorprendente es que no sepamos a ciencia cierta qué influencia pudiera tener sobre Benjamin *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*.

En su lista de libros leídos constan las conferencias sobre la ciencia como vocación, así como los tres volúmenes de Weber sobre sociología de la religión (1920/21), en los que puede encontrarse el trabajo original de Weber de 1904/05. La afinidad analítica, en todo caso, es impactante:

El capitalismo victorioso, descansando como descansa en un fundamento mecánico, ya no necesita, en todo caso, de su sostén. También parece definitivamente muerto el rosado talante de su optimista heredera, la Ilustración; la idea del deber profesional ronda nuestra vida como el fantasma de pasadas ideas religiosas. Cuando el “cumplimiento de la profesión” no puede referirse directamente a los supremos valores de la cultura (o, cuando a la inversa, no fuerza a sentirlo subjetivamente como

---

372 W. Benjamin, OC, I/1, p. 285.

373 V. Gómez, *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*, op. cit., pp. 37-38.

simple coacción económica), el hombre actual suele renunciar totalmente a explicárselo. [...] Nadie sabe todavía quién habitará en el futuro esta envoltura vacía, nadie sabe si al cabo de este prodigioso desarrollo surgirán nuevos profetas o renacerán con fuerza antiguos ideales y creencias, o si, más bien, no se perpetuará la petrificación mecanizada, orlada de una especie de agarrotada petulancia. En este caso los “últimos hombres” de esta cultura harán verdad aquella frase: “Especialistas sin espíritu”, “hedonistas sin corazón”, estas nulidades se imaginan haber alcanzado un estadio de la humanidad superior a todos los anteriores<sup>374</sup>.

La Ilustración prolonga el estadio del hechizo mítico, sólo que metódicamente. La necesidad de explicar todo como susceptible de repetirse una y otra vez determina el concepto de experiencia, tanto como la apertura a cualesquiera formas de transformación de la relación del hombre con la naturaleza es sometida a la mirada mítica. Igual que Benjamin sancionaba la espontaneidad de aquellas largas filas de animales que aguardaban para recibir su nombre y, ulteriormente, con el surgimiento de la palabra, la ruina de esta forma de creatividad [y, asociada a esta ruina, la posibilidad del discernimiento], la teoría del mito de Benjamin —con la salvedad de la carga metafísico-teológica que aporta la anotación al libro del Génesis— parece dar en última instancia con *Dialéctica de la Ilustración*. Allí se recogen todas las inquietudes benjaminianas acerca de las cualidades del mito: su circularidad, su carácter funcional, la particular política del «aquí y ahora» asociada a la lógica del dominio de la naturaleza, la predeterminación de las formas de vida y del pensamiento, etc.

---

374 M. Weber, «La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo», en *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I, op. cit., p. 202.

## 2. *Crítica (del mito) de la violencia*

En esta segunda sección procedo a analizar algunos textos de principios de los años veinte en los que Benjamin retoma el tema del mito en términos muy similares a los que ya veíamos en sus notas sobre el concepto de justicia de 1918/19. En este sentido, «Zur Kritik der Gewalt» (1921) contiene alguna de las más claras alusiones a la relación entre mito y racionalidad instrumental que Benjamin jamás escribiera, así como veladas alusiones al mito de la huelga general tal como Georges Sorel lo postulara en sus *Reflexiones sobre la violencia* (1906). Benjamin redactó su crítica de la violencia alrededor de diciembre de 1920, con vistas a su publicación en la revista *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* [que contaba, entre otros, con colaboradores de la talla de Carl Schmitt y Franz Neumann]; pese a ser uno de sus textos más específicamente jurídico-políticos, en realidad retoma algunos temas que ya tratara durante su etapa juvenil como discípulo de Gustav Wyneken y como activista de la acción colectiva. Sin embargo, en 1920/21 Benjamin se ha alejado del ámbito de la comunidad y la praxis colectiva concertada y se centra en la necesidad metafísica de una transformación institucional. Al mismo tiempo, la atención a la política se diluye en una crítica de la corrupción del derecho y su anclaje en la relación entre medios y fines. Esto es, su esqueleto lo conforma la crítica [inmanente primero, trascendental después] del utilitarismo.

En mi opinión, una aproximación correcta a la crítica de la violencia y al esbozo de teoría del mito que contiene debe comenzar por la caracterización de Benjamin en los años veinte. Concretamente, la etapa de su producción que se inicia con el final del proceso doctoral de Benjamin y, paralelamente, con el comienzo de su interés por la política. Esta reflexión quedaría en el aire si no se tuviera en cuenta el año 1919, año en que, finalizada su lectura de *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*,

Benjamin lee *El espíritu de la utopía* [*Geist der Utopie*] de Ernst Bloch (1918). Aunque en la correspondencia de Benjamin son numerosas las menciones a la lectura de Bloch y a una posible reseña, no poseemos una versión completa del texto. Sí sabemos que Benjamin encontró «terribles deficiencias» en el libro que no evitaron, sin embargo, que lo considerara el único libro ante el cual se posicionaría políticamente como contemporáneo<sup>375</sup>. Además, una mención específica en el «Fragmento teológico-político» muestra la alta consideración de Benjamin hacia Bloch: «en efecto, desde el punto de vista histórico, El Reino de Dios no es meta, sino que es final. Por eso mismo, el orden de lo profano no puede levantarse sobre la idea del Reino de Dios, y por eso también, la teocracia no posee un sentido político, sino solamente religioso. Haber negado con toda intensidad el significado político de la teocracia es el mayor mérito del libro de Bloch titulado *El espíritu de la utopía*»<sup>376</sup>. Si unimos esta declaración a la lectura de Benjamin del panfleto de Hugo Ball *Hacia la crítica de la intelligentsia alemana*, de 1919, podemos reconstruir un diagrama político relevante<sup>377</sup>.

Hugo Ball, en particular, plantea que el Reino de Dios sobre la tierra ha de tomarse como un sacrilegio. El argumento principal se opone a la consideración por Bloch del alma, el Mesías y el Apocalipsis como la tríada de conceptos *a priori* de toda política y de toda cultura. En el sistema teórico del mesianismo de Bloch se trata de renunciar a toda metafísica del Estado para favorecer la solidaridad intelectual europea contra cualquier proclama teocrática. Bloch, no menos crítico con Ball, responde que éste, pese a llevar razón en su rechazo hacia cualquier modo objetivo de trascendencia, no ha vislumbrado las vías adecuadas de acceso metafísico a un estado netamente espiritual más allá de la política mundana.

---

375 W. Benjamin, GB, 2, p. 46.

376 W. Benjamin, GS, II/1, p. 203.

377 H. Ball, *Crítica de la inteligencia alemana*, introducción de Germán Cano, Madrid, Capitán Swing, 2011.

Cabría hablar en la cita mencionada del «Fragmento» de un Benjamin ambiguo; parece que la significación política de la teocracia no es precisamente rechazada por Bloch o, al menos, que no se trata del motivo fundamental del libro. Esta visión del interés de Benjamin por la política continental parece verse reforzada por la reseña de otro autor, Salomo Friedlaender, de *El espíritu de la utopía*. Calificada por el propio Benjamin como la discusión más rigurosa sobre *El espíritu de la utopía*, en ella se utiliza a Nietzsche para censurar la visión cristiana del mundo y el intento del libro de encontrar una tercera vía de salvación, a saber, una vía intermedia entre Dioniso y el crucificado de Nietzsche. El *hic et nunc* es vilipendiado por Bloch, afirma el autor, por mor de una fe en la hora del Reino que, sin embargo, no puede vincular con su otra categoría privilegiada, la de *Revelación*. Friedlaender llama a la profanación intelectual de *El espíritu de la utopía* y a la sobriedad; lo hace, precisamente, mentando el término *profano*, el cual, no por casualidad, constituye el núcleo del «Fragmento teológico-político» de Benjamin: «el orden de lo profano tiene que enderezarse por su parte hacia la idea de felicidad, y la relación de este orden con lo mesiánico es uno de los elementos esenciales de la filosofía de la historia»<sup>378</sup>. Esto es, la idea de felicidad excluye la estrategia mesiánica como *telos*, esto es, como medio para un fin. Benjamin insiste unas líneas más adelante en el «orden profano de lo profano» como instancia que puede ayudar a la llegada del Reino mediante la aplicación de sus fuerzas en sentido contrario al del viajero mesiánico. En resumidas cuentas, lo profano y el Reino están en el «Fragmento» indisolublemente unidos pese a su oposición teórica. La persecución política del Reino sobre la tierra abandona en Benjamin la vía trascendental para entregarse, por el contrario, a la consecución de un estado de felicidad. El precio a pagar por esta concepción mística de la historia es,

---

378 W. Benjamin, GS, II/1, p. 203.

precisamente, la destrucción «pues en la felicidad, todo lo terreno se dirige hacia su propio ocaso»<sup>379</sup>. La felicidad como meta se asocia inexorablemente con la política mundial del nihilismo: felicidad y destrucción prestan sus fuerzas al Reino mesiánico, dándose la espalda la una a la otra, como si, al final del camino de lo profano, las fuerzas rebotaran y la dirección del Reino avanzara tomando pie en este segundo esfuerzo. Los caminos no se cruzan; están ahí, a la espera de que sus caminantes los recorran oportunamente.

Bloch describe una alternativa similar en su *Thomas Müntzer* cuando, a propósito de la visión del Reino de Müntzer, afirma que el teólogo de la revolución se alinea con los más humildes «hasta que un catolicismo apocalíptico despeje por fin el camino de salida de este viejo mundo, proporcione la energía y fundamento necesarios para correr hacia el mito último, hacia la transformación absoluta»<sup>380</sup>. Igual que la energía teológica en Bloch, la felicidad se transfigura para Benjamin en fuerza política, en categoría política que ahora se presenta, más específicamente, como fuerza viva de la humanidad, y no como lucha del individuo contra la sociedad<sup>381</sup> o como praxis colectiva concertada. La composición Ball/Friedlaender/Bloch es importante para la evolución intelectual del joven Benjamin, no tanto en la esfera de la teoría del mito, sino en lo que tiene de planteamiento de un judaísmo teológico-secular que tantea los límites del racionalismo por mor de una estructura metafísica del mundo. Sus concepciones de la historia son altamente convergentes en todo este periodo, así como su rechazo radical al sionismo de Buber y Strauss; sionismo que, en un intento de asimilación

---

379 W. Benjamin, GS, II/1, p. 203.

380 E. Bloch, *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución*, Madrid, Antonio Machado, 2002, p. 123.

381 Para una discusión sobre diversos temas de esta introducción, así como una interpretación del «Fragmento teológico-político» construida sobre la distinción entre *Lieb* (cuerpo) y *Körper* (corpus), véase U. Steiner, «The true politician», en *New German Critique*, n. 83, 2001, p. 53 y siguientes. Asimismo, sigo algunas pistas que Axel Honneth propone en «El rescate de lo sagrado desde la filosofía de la historia», en A. Honneth, *Patologías de la razón*, Madrid, Katz, 2009, pp. 101-138.

total al germanismo intelectual, habría privado al judaísmo de su núcleo mesiánico.

Bloch y Benjamin aspiran a recuperar la senda histórica de la salvación a través de formas más elevadas de racionalismo, a través de modos de ser y de sentir que recuperarían el sentido radical de la experiencia política y cultural: «Es necesario oponer al poder establecido los medios poderosos adecuados, como el imperativo categórico empuñando una pistola»<sup>382</sup>. La oposición al poder establecido conlleva para Benjamin el rechazo de toda alternativa política institucional orientada a construir un tejido estable de relaciones sociopolíticas. Si Leo Baeck<sup>383</sup> ha podido calificar a Bloch y a Benjamin de representantes de una cierta *ironía mesiánica* es porque el rechazo de ambos del orden existente esconde un optimismo rampante, una fe absoluta en la posibilidad de volar los límites de las instituciones jurídicas de factura mítica [tales como el parlamentarismo de Weimar, cuyo recorrido legislativo era asiduamente voceado en público pero fraguado en privado, según sus críticos]. Las consecuencias de este optimismo afectan, de forma evidente, a la consideración benjaminiana de la teoría política del mito: la atención a la catástrofe de la vida cotidiana de las instituciones jurídicas, la posibilidad histórica de la anulación del mito de la violencia, etc.

Benjamin, desde el comienzo del ensayo sobre la violencia, exige cautela ante el título, pues éste obliga a una doble lectura: *Gewalt* denota en lengua alemana *violencia*, en sentido enfático, y *poder*, en el sentido de poder establecido. Así, el propósito del ensayo es doble: primero, establecer los fundamentos para una distinción entre violencia mítica y violencia divina; segundo, construir desde ellos una crítica de largo alcance de las estructuras del poder establecido.

---

382 E. Bloch, citado en M. Löwy, «Interview with Ernst Bloch», en *New German Critique*, n. 9, otoño de 1976, p. 41.

383 Citado en A. Rabinbach, «Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism», en *New German Critique*, n. 34, 1985, p. 121.

La clave de lectura consiste en religar el último párrafo del ensayo con el primero. Al principio del último párrafo, Benjamin afirma que la crítica de la violencia «es ya la filosofía de su historia»<sup>384</sup>. Esta escueta referencia no parece decir gran cosa sobre la naturaleza crítica del ensayo, salvo que Benjamin parece asociarlo con «Sobre el programa de la filosofía venidera» donde, como hemos visto anteriormente, se planteaba ya que el principal obstáculo para hacer a Kant compatible con una filosofía de consciente de la eternidad y del tiempo era el carácter ínfimo de la experiencia sobre el que su filosofía descansaba<sup>385</sup>. Benjamin plantea en el último párrafo del ensayo político la idea de una crítica que ha de juzgar necesariamente el valor de sus distinciones y pautas desde una posición exterior. Una crítica que sólo dé cuenta de las manifestaciones y datos temporales de su objeto no puede autodenominarse «crítica», sino que requiere de una esfera exterior que permita alumbrar toda su esfera, que ofrezca a la crítica una posición firme ante los vaivenes de sus manifestaciones, esto es, una «ley de su oscilación»<sup>386</sup>.

Honneth sugiere que la estructura histórico-filosófica de este párrafo proviene de la *Teoría de la novela* de Lukács, pero es más probable, a tenor de los intereses de Benjamin en el escrito doctoral sobre el concepto de crítica de arte, que lo haga a modo de inversión de la crítica inmanente de ciertos Fichte y Schlegel. La filosofía de la historia le sirve a Benjamin como observatorio para realizar un diagnóstico general presente sin caer en la incómoda red de los juicios de valor que conlleva la praxis política cotidiana. Es a través de esta filosofía de la historia natural de la violencia cómo Benjamin acomete su juicio *objetivo* sobre la totalidad del presente.

---

384 W. Benjamin, OC, II/1, p. 205.

385 W. Benjamin, OC, II/1, p. 162 y siguientes.

386 W. Benjamin, OC, II/1, p. 205.



A este respecto, la primera parte del ensayo es clara. Benjamin especifica su tarea desde el primer párrafo: se trata de la crítica de la violencia, y ésta sólo «puede ser definida como la exposición de la relación de la violencia con el derecho y con la justicia»<sup>387</sup>. En su intento de proveer un análisis histórico-filosófico general de la violencia, derecho y justicia son escogidos por Benjamin como las cifras de su comprensión, comenzando, en el ámbito del derecho, por concebir la *violencia* como fenómeno presente sólo en la esfera de los medios. Así, concluye que el paradigma iusnaturalista, en general, ve la violencia como un *producto natural* sujeto a los fines —justos o injustos— que persigue.

Benjamin trata de romper con la circularidad argumental que el imperativo categórico kantiano, en su segunda formulación, no habría acertado a romper. De acuerdo con el derecho natural y su énfasis en los fines, Kant no consigue con su formulación evitar la posibilidad de usar al otro como medio para un fin. Si el derecho natural puede recluir su propia crítica de la violencia en la esfera de los fines, entonces los fines justos adquieren poderes más allá de cualquier imperativo. En clave muy esquemática, la estructura de la teoría del derecho natural muestra claramente cómo ésta no posee ningún criterio ajeno a la adecuación entre medios y fines, incluso cuando éste consiste en la generación de no-violencia. No posee criterio moral alguno para juzgar la relación entre medios y fines, parece concluir Benjamin, sin prestar atención a la posibilidad de una teoría de la racionalidad de los medios jurídicos que, de hecho, existe en la escuela del derecho natural. Le interesa más iluminar la progresiva naturalización de la violencia que el derecho natural propugna implícitamente.

---

387 W. Benjamin, OC, II/1, p. 183.

De igual manera, el derecho positivo, que sólo juzga los medios a través de los cuales se despliega el derecho e interpreta la violencia como un producto histórico, permanece anclado en una concepción mítica de la violencia que la pena capital deja al descubierto:

La ley se nos revela amenazante, al igual que el destino, del que depende que el criminal sea atrapado. Pero el sentido más profundo de la indeterminación de la amenaza jurídica nos lo aclara el análisis de la esfera propia del destino, de la cual procede [...] Los críticos de la pena de muerte sentían, aunque tal vez sin poder dar razón, probablemente sin querer sentirlo, que el ataque que se le hace a la pena de muerte no ataca a un castigo, no ataca a una ley, sino al mismo derecho en sus orígenes. Porque si el origen del derecho está en la violencia, y en una coronada por el destino, no es muy difícil suponer que cuando la violencia suprema, la violencia ejercida sobre la vida o la muerte, se presenta en el centro del ordenamiento jurídico, sus orígenes llegan representativamente hasta lo existente, y se manifiestan ahí terriblemente»<sup>388</sup>.

Que el derecho se siente más fuerte en cuanto ejerce su poder sobre la vida y la muerte de las criaturas lo patentiza que, en numerosas situaciones jurídicas primitivas, la pena de muerte se aplicara a delitos contra la propiedad. Delitos con los que, según Benjamin, no guardaría, en principio, ninguna proporción. El edificio del derecho se eleva cuanto más abajo deja su propia majestad, cuanto más se percibe esa putrefacción inherente a sus prácticas. De alguna manera, para Benjamin se trata de liberar al hombre de la culpa de su inclusión en el ámbito del derecho y del destino. La violencia, en todas sus manifestaciones jurídicas, inicia el sitio al hombre en su refugio más íntimo: su condición de criatura.

Benjamin no es menos esquemático en su presentación del derecho positivo, aunque sí reconoce sus ventajas. A saber, el derecho positivo,

---

388 W. Benjamin, OC, II/1, p. 191.

contrariamente al derecho natural, sí permite la regulación de la relación entre medios y fines ya que ofrece dos criterios ajenos de valoración: (1) la aceptación fáctica de determinados medios para la prosecución de fines concretos, y (2) su aplicabilidad. Dado que es la legalidad de los medios la que legitima el orden jurídico, al menos el derecho positivo sigue una pauta no estrictamente instrumental: la sanción histórica de medios asociados a fines. En cualquier caso, Benjamin sigue percibiendo la pertenencia al ámbito de la razón instrumental, si cabe utilizar tal terminología, y desecha esta posibilidad. Su sanción negativa de la violencia histórico natural le impide aceptar una doctrina histórica que, de forma sostenida en el tiempo, siga sin concebir las leyes más allá de la determinación de unos fines u otros.

Es interesante, llegados a este punto, aclarar el marco general de las anotaciones de Benjamin sobre la naturaleza del derecho. Por una parte, el derecho se presenta en este ensayo como mero sistema de cálculo formal que violenta los fenómenos sociales ajustándolos a los parámetros de la dialéctica entre medios y fines. Aquí Benjamin se muestra no ya como antecesor del Lukács de *Historia y conciencia de clase*, sino como atento lector de Georges Sorel, quien ya había insistido en que el derecho está íntimamente vinculado con la conservación del poder y que, por tanto, termina siempre por quedar exento de todo condicionamiento moral. Es un medio formal de legitimación articulado mediante diversas fórmulas jurídicas, aparentemente neutrales. La propia servidumbre a unos fines sugiere ya, tanto para Benjamin como para Sorel, la inferioridad del derecho como institución, a saber, lo excluye de la posibilidad de expresar cualesquiera contenidos morales o, por supuesto, de constituir una moralidad en sí misma. Por otra parte, esta oposición entre moral y derecho no ha de extrañar a aquellos interesados en la literatura jurídica de la época o en el propio Carl Schmitt. Es obvio que la relación entre derecho y orden moral tenía que interesar a cualquier jurista atento al declive de la rama

vieneses de la Casa de Austria y, fundamentalmente, a la Revolución Rusa. Benjamin, en este sentido, se suma a la cruzada contra las patologías del derecho en tanto que instancia corruptora de la vida social y represora de toda disposición moral en el ser humano. Una problemática que, además, se inserta en un periodo en el que la violencia revolucionaria extraestatal, al menos en su fase inicial, era efectiva en Rusia.

Benjamin intenta trascender la reflexión kantiana por la cual un pueblo no podría sino indignarse si recibiera de su soberano la oferta de renunciar, a cambio de cualesquiera contrapartidas, a su papel de legislador; sin embargo, no se descuelga de esta línea de argumentación. Desde su punto de vista, también podría decirse que semejante oferta no haría sino reducir «al Estado a una maquinaria productora de bienestar»<sup>389</sup>. El pueblo se preocupa no tanto por los fines que pueda obtener a través de la presión popular y sindical articulada [Benjamin piensa en la huelga general política]:

¿Por qué ningún soberano se ha atrevido todavía a manifestar sin reparo que no reconoce ningún *derecho* del pueblo contra él, que éste debe agradecer su felicidad simplemente a la *beneficencia* de un gobierno que se la otorga y que toda pretensión del súbdito a tener un derecho contra este gobierno (puesto que este derecho contiene el concepto de una resistencia legítima) es absurda e incluso punible?—La causa es: porque una declaración pública semejante levantaría a los súbditos indignados contra él; aunque como ovejas sumisas, dirigidas por un buen y comprensivo amo, bien alimentadas y protegidas con fuerza, no tuvieran nada de lo que quejarse en lo concerniente a su bienestar.

---

389 N. Sánchez Madrid, «César, los gramáticos y el modo de sentir del pueblo. Observaciones sobre antropología y política a propósito del escrito de Kant Respuesta a la pregunta *¿Qué es la Ilustración?*», conferencia pronunciada en la Universidad Complutense de Madrid con fecha del 29 de abril de 2010, en el marco del Congreso *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración? (1784-2010)*, cuyo texto he podido utilizar por cortesía de la autora. También me guió aquí por las consideraciones que Pablo López Álvarez hizo a propósito de esta cuestión en su intervención en el mismo congreso el día 28 de abril del mismo año, titulada «Fuerzas asimétricas: Espacio político y poder público».

—Pues a un ser dotado de libertad no le basta el goce de las cosas agradables de la vida que otro (aquí el gobierno) pueda proporcionarle, sino que le importa el *principio* según el cual se lo procura a sí mismo. Pero el bienestar no tiene ningún principio, ni para el que lo recibe, ni para el que lo ofrece (el uno lo coloca en esto, el otro en aquello), porque atañe a lo *material* de la voluntad, que es empírico y, así, es incapaz de la universalidad de una regla. Un ser dotado de libertad no puede ni debe, por tanto, al cobrar conciencia de este su privilegio frente al animal irracional, exigir ningún otro gobierno para el pueblo al que pertenece que aquel en el que el pueblo es legislador: esto es, el Derecho de los hombres, que deben obedecer, tiene necesariamente que preceder a la consideración del bienestar y es algo sagrado que se eleva por encima de todo precio (de la utilidad) y que a ningún gobierno, por muy benefactor que sea, le está permitido profanar. —Pero este Derecho es, con todo, siempre únicamente una Idea, cuya realización está restringida a la condición de la concordancia de sus *medios* con la moralidad, que al pueblo no le está permitido transgredir jamás; no es legítimo que esto ocurra mediante una revolución, que siempre es injusta. —*Mandar* autocráticamente y, pese a ello, *gobernar* de manera republicana, esto es, en el espíritu del republicanismo y según una analogía con el mismo, lo que hace a un pueblo estar satisfecho con su constitución<sup>390</sup>.

El entusiasmo del hombre por lo ideal, más allá del interés personal, es el atajo kantiano que conduce a Benjamin hacia Sorel y hacia la teoría política del mito, salvando las distancias de la indistinción benjaminiana entre poder y derecho en ejercicio. Benjamin recoge diversos elementos de Sorel, con la excepción de uno: la condición mítica de la huelga general y su «lógica napoleónica»<sup>391</sup>, que no es otra que la inexorabilidad de un desenlace catastrófico para el enemigo.

---

390 I. Kant, *El conflicto de las facultades*, II parte, AA, VII, pp. 86-87, nota; cfr. KU, § 83, nota.

391 G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2005, p. 173. La *teoría política del mito* es como tal, si no originaria, muy reconocible en el trabajo de Carl Schmitt.

Benjamin seculariza ambas vertientes del fenómeno de la huelga general: la vertiente perlocucionaria de la huelga general [sus efectos sociales, económicos y políticos], no menos que la ilocucionaria [su actualización, su ser lo que dice ser]. Recordemos que, por mor del activismo político occidental, Sorel propone el mito de la huelga general como fuente de inspiración de los más nobles sentimientos del socialismo. Hay algo oscuro en su interior, algo aterrador para sus enemigos: el espécimen burgués y ese subproducto de la división social de la infamia que es el socialista burgués [«ruidoso y charlatán», dice Sorel, que lo anexa a los no menos misteriosos procedimientos de la Compañía de Jesús<sup>392</sup>]. Sólo que el mito soreliano, mal que le pese a Benjamin, se compone de un puñado de imágenes rectoras y de mucho voluntarismo revolucionario: «Hay que juzgar a los mitos como medios de actuar sobre el presente: toda discusión acerca de cómo aplicarlos materialmente al transcurso de la historia carece de sentido. *Lo único que importa es el mito en conjunto*: sus partes sólo ofrecen interés por el relieve que aportan a la idea contenida en esa construcción»<sup>393</sup>. En esto Benjamin sí será metodológicamente soreliano. No se trata de hacer nueva mitología, como los románticos tempranos pretendieron, ni de hacer contramitología, como los socialistas científicos pretenderán. Se trata de las imágenes y de la guía que aportan en conjunto. El mito es para Benjamin bifronte: no depende sustancialmente de sus accidentes, y su espíritu rige tanto en la práctica como en la teoría: explica el mundo tan eficazmente como lo domina instrumentalmente. Sorel es un espíritu más práctico que el joven Benjamin, en todo caso. Por ejemplo, cuando apela a que «el día en que los más mínimos incidentes de la vida cotidiana pasen a ser síntomas del estado de la lucha entre las clases; en que todo conflicto sea un incidente de la guerra social, y en que toda huelga engendre la perspectiva de una catástrofe total,

---

392 G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, op. cit., p. 179.

393 G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, op. cit., p. 180.

ya no será posible la paz social, ni la rutina resignada, ni el entusiasmo por unos amos bienhechores o gloriosos»<sup>394</sup>.

Se comprende fácilmente la impronta moral que Sorel dejó en Benjamin: el afán por distinguir entre lo socialmente sano y lo enfermo, lo vivo y lo muerto, lo políticamente fuerte y lo débil, etc. Pero se entiende mejor todavía a partir de algunas reflexiones autobiográficas del propio Benjamin en las que el conflicto social aparece como espacialmente velado por las prácticas institucionales: «El reloj del patio del colegio parecía estar herido por mi culpa. Daba las “demasiado tarde”», dice Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*<sup>395</sup>. O, también, cuando relata su tormentosa relación con la somnolienta sobremesa de sus padres y la función que el *teléfono* y el *reloj* [dos instituciones clave para el joven Benjamin, sobre las que vuelve una y otra vez] desempeñaban en su interrupción. Benjamin refiere que «el ruido con el que atacaba entre las dos y las cuatro, cuando otro compañero de colegio deseaba hablar conmigo, era una señal de alarma que no sólo perturbaba la siesta de mis padres, sino la época de la historia en medio de la cual se durmieron»<sup>396</sup>. Por encima de cualquier otro lugar, destaca la sección «Armarios», en la que Benjamin asocia sus prendas íntimas al desenvolvimiento de la tradición:

Era la tradición la que, enrollada en su interior [habla Benjamin de sus calcetines, EMZ], tomaba siempre en mi mano y que me atraía de esta manera hacia la profundidad. Cuando la tenía abrazada con la mano, y me había asegurado en lo posible de la posesión de la masa suave y lanuda, entonces comenzaba la segunda parte del juego, que conducía a la revelación emocionante. Pues ahora me disponía a desenvolver “la tradición” de su bolsa de lana [...] No me cansaba nunca de hacer la prueba de esta verdad enigmática: que forma y contenido, el velo y lo velado, “la tradición” y la

---

394 G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, op. cit., pp. 188-189.

395 W. Benjamin, OC, IV/1, p. 189.

396 W. Benjamin, OC, IV/1, p. 185.

bolsa, no eran sino una sola cosa. Y había algo más, un tercer fenómeno, aquel calcetín en cual se convertían las dos<sup>397</sup>.

Tiempo después de este relato, retorna el problema del *mito*, esto es, el mismo que Benjamin había interpretado en *Infancia en Berlín hacia 1900* como una maldición del misterio y una pérdida de confianza en la magia: «Mi confianza en la magia casi había desaparecido; hacían falta estímulos muy fuertes para conseguir recuperarla. Empecé a buscarlos en lo extraño, o en lo terrible, o en lo maldito, y también fue esta vez ante un armario en donde intenté saborearlos. Pero el juego era más audaz. Ya no era inocente, y lo creó la prohibición»<sup>398</sup>.

Estos fuertes estímulos guardan un notable parecido de familia con los que, en calida de joven pensador político, tuvo que encontrar en Georges Sorel, pero también en Erich Unger o en Charles Péguy. Si bien existen diferencias entre ellos, es cierto que todos plantean la necesidad de mantener el concepto de política alejado de la prosecución de intereses concretos. La idea de situar en «lo metafísico» el potencial no instrumental de la política es, desde el primer momento, la cifra explícita del texto de Benjamin. Igual que en el caso de Bloch, el interés por estos autores se justifica textualmente, tal como Honneth ha argumentado convincentemente: «Es casi impensable que Benjamin no haya percibido este concepto político como una oportunidad de indagar ahora también el campo de lo político en busca de los rasgos generales de una finalidad en sí de carácter religioso; la idea de quebrar toda finalidad, la religadura con una experiencia que permita acceder al mundo [...] todo esto se reunía tan directamente en este concepto metafísico de lo

---

397 W. Benjamin, OC, IV/1, p. 227.

398 W. Benjamin, OC, IV/1, pp. 227-228.



político que tenía que parecerle a Benjamin una base adecuada para expandir objetivamente su interés»<sup>399</sup>.

Benjamin, en definitiva, recoge esta perspectiva sin llegar a tematizar el conflicto social, sino el aparato institucional. En parte porque su tarea, Sorel aparte, era presuntamente otra: la determinación del cometido de la violencia en el ámbito del derecho europeo y su marco de referencia intelectual. La crítica de la violencia ha de distinguir, en este sentido, entre violencia que instauro el derecho y violencia que lo mantiene [*rechtsetzende und rechtserhaltende Gewalt*], ya que «en tanto que medio, toda violencia es instauradora de derecho o mantenedora de derecho»<sup>400</sup>. El corolario de este campo de fuerzas sería que sin violencia, efectivamente, no se puede alcanzar nunca un contrato jurídico. No sólo sus fines sino el origen del contrato remiten a la violencia. De nuevo, buena parte de la categorización de Benjamin se presenta comprimida al final del ensayo. A la violencia que crea derecho se la bautiza como (a) obrante (*schaltend*); a la violencia (b) que lo conserva se le adjudica una vis administrativa (*verwaltend*) y, por último, (c) a la violencia pura se la denomina reinante (*waltend*)<sup>401</sup>. ¿Cómo opera la violencia dentro del par medios/fines? Esta es la tarea más importante, al menos en número de páginas y esfuerzo analítico, del ensayo de Benjamin. Todo ello, insistentemente, en el marco de la sanción negativa de toda forma de derecho, bien natural bien positiva.

Comienzo con la violencia que crea derecho u obrante. Para Benjamin, ésta es moralmente incapaz, ya que existen demasiados casos en los que la violencia contraria al orden habría de ser tanto sancionada por la ley como suprimida violentamente. Cada vez que este peligro asoma, el Estado se ve obligado a censurar arbitrariamente sus manifestaciones y, de forma

---

399 A. Honneth, *Patologías de la razón*, op. cit., p. 105.

400 W. Benjamin, OC, II/1, p. 193.

401 Cfr. A. Honneth, *Patologías de la razón*, op. cit., p. 113.

singular, a monopolizar la violencia. El ejemplo más evidente de esto sería, en el ensayo político, el derecho de huelga. El Estado, cuando este derecho potencialmente violento es ejercido desde abajo, siente tanta presión institucional que se ve obligado a crear derecho o, si acaso, como Benjamin parece querer decir, contra-derecho. En este sentido, busca mostrar cómo la sanción positiva de leyes es circular. La violencia legal (el derecho de huelga) es ilegalmente respondida desde las mismas instituciones que lo han sancionado previamente. El argumento de Benjamin presenta dos problemas: (1) podría concebirse la huelga general como mera omisión general o cese de actividad laboral, esto es, cabría pensar una huelga general no violenta. Además, (2) la distancia entre la huelga general y el intento de derribar el Estado de derecho tiene que reducirse a una delgada línea para que el argumento funcione<sup>402</sup>.

La salida consiste en vincular la huelga general con la huelga general revolucionaria; un parecido de familia que, en última instancia, contendría un potencial violento inherente a su condición de *cese* de actividad laboral. El proletariado, en este sentido, siempre obliga al Estado al ejercicio ilegal de la violencia. Cabría cuestionar el contenido de este argumento, aunque no su forma. En mi opinión, Benjamin no cierra su crítica de forma satisfactoria, porque se ve obligado a llevar a cabo la hipóstasis de una figura colectiva y de su praxis más allá de los límites conocidos del movimiento estudiantil. Haría falta una huelga total, una parálisis integral del Estado, para que éste hubiera de recurrir efectivamente a la *violencia ilegal total* que Benjamin necesita argumentalmente. Ni la represión de disturbios callejeros ni la presión institucional del colectivo empresarial funcionarían aquí para Benjamin como medios violentos. Benjamin necesita del Estado un perpetuo domingo sangriento. La consecuencia más grave de esta

---

402 A. Honneth, *Patologías de la razón*, op. cit., p. 123.

argumentación es que termina por ser su propio anclaje a una violencia que, en la mayoría de las ocasiones por decoro o imagen institucional, los Estados se resisten a ejercer.

La crítica inmanente del derecho adolece del ejemplo de un Estado represor en tal medida que ejerza sistemáticamente violencia ilegal sobre las manifestaciones de sus propias leyes. Este Estado, sencillamente, no existe en el marco europeo al que Benjamin voluntariamente se atiene. Tampoco hay, en las más de veinte páginas del artículo de Benjamin, un ejemplo a este respecto. La contradicción entre violencia legal e ilegal no es suficiente; Benjamin sólo puede sostener su circularidad negativa si el estado en cuestión se autoanula jurídicamente con cada episodio de huelga. Es por ello, tal vez, que el segundo ejemplo sea el de la violencia bélica, una clase de violencia que obliga al derecho, esta vez sí, a mutilarse en un doble sentido: (1) accediendo a ceder su soberanía al portador de otro orden constitucional; y (2) enfrentándose a él sin *legitimidad constitucional*. En el ánimo de Benjamin sólo puede estar aquí mostrar la existencia paralela de una violencia que transgrede el mismo sistema que la cobija.

En segundo lugar, encontramos la violencia que conserva derecho. La imposibilidad de fijar fines y medios, en este caso concreto, la muestra Benjamin mediante una crítica de la violencia policial. Sólo ella tiene por tarea obtener fines jurídicos empleando únicamente medios violentos; tanto que en la policía lo inmoral y antinatural llegan incluso a difuminar los límites entre la violencia que crea derecho y la violencia que lo mantiene. Una vez liberada, quién sabe si *contra natura*, de la legitimación que el déspota ilustrado o el monarca absoluto le conferían, la policía se presenta particularmente arbitraria e instrumental, por tanto extramoral, en las democracias parlamentarias. De nuevo Benjamin se enfrenta a una objeción fundamental: ¿cómo ha de conjugarse una postura según la cual la crítica de la violencia es ya su filosofía de su historia con una denuncia fáctica de los

abusos policiales de su época que, siendo especialmente violentos en la Alemania de Weimar y no menos en las actuales democracias occidentales, no dejan de ser «hechos de actualidad»? De alguna manera, el ejemplo de la violencia bélica, quizás el menos importante para Benjamin, se alza sobre los demás como el único realmente histórico-natural en el ámbito europeo.

Me interesa también mostrar una alternativa no violenta que Benjamin también ha propuesto como parte de una metafísica del acuerdo entre iguales. En resumen, todos los medios jurídicos históricamente dados remiten a la amenaza o al ejercicio de la violencia y de la coerción. Parece razonable preguntarse ahora: ¿se puede resolver un conflicto sin violencia? La respuesta de Benjamin traza el camino de la violencia divina o pura cuando remite al lenguaje como única alternativa no violenta: si no hay legislación el mundo que castigue la mentira [y no la hay *de facto*], entonces sólo el ámbito de la conversación, en cuanto técnica para alcanzar acuerdos, abre el camino de los medios puros (no violentos): «hay una esfera del acuerdo humano a tal punto carente de violencia que ésta le es por completo inaccesible: la esfera auténtica del *entendimiento*, a saber, la esfera del lenguaje»<sup>403</sup>. Benjamin asocia *Verständigung* [entendimiento] con «lenguaje», el medio por excelencia de comunicación espiritual. Da a entender, por tanto, que existen medios no instrumentales de comunicación y de praxis concertada<sup>404</sup>.

---

403 W. Benjamin, OC, II/1, p. 195.

404 Beatrice Hanssen, a este respecto, ha propuesto una arriesgada y violenta interpretación de Benjamin por la cual «en Benjamin el término alemán para traducción (*übersetzen*) ya no denotaría sólo transferencia o transposición, como hace etimológicamente, sino que apuntaría a la trascendencia, a la ley (*das Gesetz*) que trasciende, que está por encima (*über*). En tanto que esta trascendencia se manifiesta a sí misma en la traducción, fue también, en algún momento, inmanente». De esta manera, hemos conseguido vincular las categorías lenguaje y ley en una dialéctica cuyos polos son la trascendencia y la inmanencia y que será, más adelante, necesaria para explicar con fundamento la noción de violencia divina en la crítica de la violencia. Cfr. B. Hanssen, *Walter Benjamin's other history*, op. cit., p. 35.

Pero el lenguaje no es la única alternativa actualmente existente. Otra bien poderosa es el mito, que en este ensayo es caracterizado como el referente polémico de la violencia divina. Benjamin ha procedido hasta entonces a una crítica inmanente del derecho y de la violencia que, sin embargo, apela a una instancia trascendente que no afecta sólo a la violencia divina, en general, a toda manifestación violenta que no sea *expresión* [como la huelga general revolucionaria], sino *cálculo* instrumental. Benjamin, que ha insistido hasta la saciedad en esta idea, se pregunta ahora si no es «pensable una violencia de otro tipo, que para dichos fines no podría ser medio, ni legítimo ni ilegítimo, no pudiendo ser medio para ellos»<sup>405</sup>. Existe una forma de violencia inmediata que aparece como tal en la vida cotidiana, por ejemplo en la ira sin finalidad, en el acceso *puro* de violencia; ira que es manifestación y no medio. Benjamin no dirige su crítica exclusivamente a la ley primitiva de la restitución, sino, en general, a todas sus manifestaciones profanas. La violencia no es ya medio sino manifestación *objetiva*, insisto, como la ira cuando se plasma como violencia absurda y carente de fines, como estallido.

Entonces, para ejemplificar esta dependencia originaria de la ley [a la manera de las notas sobre el concepto de justicia de finales de la década de los diez], así como las implicaciones coercitivas del mito [policía, ciclos de eterno retorno de la violencia, etcétera], Benjamin remite a la figura de Níobe. En la mitología griega Níobe, hija de Tántalo y esposa de Anfión, rey de Tebas, pasa por ser una madre devota y fértil. Al mismo tiempo, la arrogancia por su condición de madre le conduce a burlarse de Leto, madre de apenas dos hijos (Artemisa y Apolo), llegando a negarse a tributar honores a la propia Leto. En venganza por esta ofensa, Apolo mata a todos sus hijos varones y Artemisa a las mujeres, salvo dos: Anfión, que había

---

405 W. Benjamin, OC, II/1, p. 199.

ofrecido sus plegarias a Apolo, y Melibea, que al ver el cruento espectáculo, palidece para siempre, adquiriendo en la tradición el nombre de Clotis. Cuando Níobe acude junto a los cadáveres de sus hijos siente un dolor tan intenso que, inundada por sus propias lágrimas, queda inmóvil y termina convirtiéndose en estatua de piedra, tal y como había suplicado a Zeus. Un torbellino la transporta finalmente al monte Sípilo, donde permanece para siempre. Si bien pudiera parecer que la violencia de los dioses es sólo un castigo, en realidad se trata de violencia que instauro derecho, sin necesidad, incluso, de transgredir una ley previamente existente. Níobe no transgrede ninguna ley, sino que desafía al destino. La violencia jurídica reproduce este modelo cuando el pueblo, muchas veces con la misma pasión que aplaude sus leyes, admira y aclama al criminal. Níobe es culpable, en ese sentido, de atraer a sus hijos a la muerte a manos del destino, en cuyo cumplimiento instauro una nueva ley. De hecho, su vida se respeta pese a la falta cometida. En definitiva, la violencia instauradora de derecho plantea su propia problemática en cuanto medio, pues su función es siempre doble: por un lado crea derecho y, por el otro, aspira a aquello que ella misma ha instaurado como derecho. Bajo estas condiciones, la violencia se vuelve medio de un *poder* que ella misma ha producido y culmina así su particular círculo hermenéutico: «la instauración del derecho es sin duda alguna instauración del poder y, por tanto, es un acto de manifestación inmediata de violencia. Y siendo la justicia el principio de toda instauración divina de un fin, el poder en cambio es el principio propio de toda mítica instauración del derecho»<sup>406</sup>. Así, ante la violencia no hay igualdad. Sólo, si acaso, fuerzas equivalentes. Al introducir la violencia mítica, Benjamin obtiene por fin réditos histórico-filosóficos en tanto que cumple, por primera vez en el ensayo, con su programa de filosofía de la historia.

---

406 W. Benjamin, OC, II/1, p. 201.

Honneth, en expresión presumidamente retórica, habla del camino hacia una crítica trascendente de la violencia. Ahora el mito penetra en la argumentación benjaminiana y lo hace como criterio externo pero también positivo, y es que lo que realmente distingue al mito de otras alternativas de lectura de la violencia es su incapacidad de ser otra cosa, su condición de fundador del esquema medios/fines. Las formas no instrumentales de violencia no han tenido lugar; de hecho, apenas han sido pensadas. No forman parte, en otras palabras, de la edad jurídica que inaugura el mito. Sin embargo, el mito, en tanto que órgano de expresión de los dioses, sí está en el origen de lo jurídico-instrumental, pese a su inmediatez, como en la leyenda de Níobe. El predominio de los intereses conforma el mito. Es su razón de ser.

Por tanto, si incluso las manifestaciones inmediatas míticas de la violencia se pueden pensar genealógicamente como violencia jurídica, ¿qué expresión inmediata de la violencia sería capaz, si la hubiera, de responder a «la pregunta por la violencia inmediata pura que se vea capaz de poner coto a la violencia mítica»?<sup>407</sup>.

Esta violencia, que comparece ya como divina, se opone en todo al mito: si la violencia mítica instaura o inspira, de alguna manera una relación jurídica, la divina lo suprime. Una inculpa, la otra redime. Y su vis redentora se relaciona directamente con la mera vida, con la sangre que la simboliza, con su carácter incruento, «pues con la mera vida cesa todo dominio del derecho sobre los seres vivos»<sup>408</sup>. La violencia que crea derecho es sangrienta por mor de su propio carácter violento; la violencia divina lo es a causa de lo vivo. No se presenta en forma de milagro, sino de manera fulminante. Es importante comprender esta figura de la violencia divina, en su manifestación más directa, como una consumación incruenta. Dicho

---

407 W. Benjamin, OC, II/1, p. 201.

408 W. Benjamin, OC, II/1, p. 203.

adornianamente, Benjamin ha de prescindir del sujeto para salvar al hombre, consumir la muerte por mor de lo vivo.

De hecho, Benjamin sitúa en la violencia educativa parte de la potencia de la violencia pura, así como, de forma más confusa, en la huelga general proletaria en tanto que manifestación moral autorreferencial. Dentro de aquellos ámbitos de excepcionalidad de la compleja trama de medios y fines que existen efectivamente, bien en el ámbito del derecho, bien en el de las relaciones de intercambio socio-económico, Benjamin y Adorno muestran una importante preocupación por lo *magisterial* y lo *dialógico*. Siguiendo esta pista<sup>409</sup>, se pueden localizar, en mi opinión, algunos puntos de fuga de la argumentación. Más específicamente, Benjamin reivindica ciertas prácticas morales que, tendencialmente, no pasarían por la inmediata adhesión a los contenidos del derecho natural o del derecho positivo. En definitiva, Benjamin parece estar haciendo un llamamiento no sólo a lo extraordinario, a lo que está más allá del derecho, sino también a la *asunción de responsabilidades* desde el punto de vista inmanente de la libertad efectivamente disponible. La pedagogía será precisamente uno de los lugares privilegiados del ejercicio de esta racionalidad no-instrumental<sup>410</sup>. Tomo pie en una cita de Benjamin que caracteriza su concepción de la violencia educativa en tanto que *divina*:

---

409 Para una muy buena caracterización de la cuestión pedagógica en Adorno, existe una introducción de F. J. Hernández i Dobón: «La sociología negativa de la educación de Th. W. Adorno», en [http://www.uv.es/~fjhernan/Textos/soc\\_educacio/Adorno.html](http://www.uv.es/~fjhernan/Textos/soc_educacio/Adorno.html). Hernández argumenta convincentemente que la contraposición entre lo dialógico y lo discipular tendría su origen en la afinidad de Adorno con dos filosofemas clave en su proyecto crítico: la noción de *afinidad electiva* (Goethe) y la noción de *dialéctica en reposo* (Benjamin, Kierkegaard). Cfr. Th. W. Adorno, *Educación para la emancipación*, traducción de Jacobo Muñoz, Madrid, Morata, 1998.

410 Esto sitúa a Benjamin, de nuevo, alrededor de *Dialéctica de la Ilustración*. Y sobre todo, en los alrededores de algunos enunciados adornianos en *Dialéctica negativa* (1966). La violencia pura inmediata que elimina el vínculo con el derecho, que neutraliza la racionalidad instrumental, adquiere la forma del concepto que supera al concepto en el libro de Adorno sobre la dialéctica negativa. La violencia pura a la que Benjamin aspira no se vincula ya con el derecho que establece o con el que mantiene, sino que deshace el vínculo: rompe la línea existente entre violencia y derecho.



La violencia divina [caracterizada por Benjamin como inmediata pura, redentora y fulminante, nunca medio sino insignia y sello, esencialmente autorreferencial, EMZ] no se manifiesta solamente en las tradiciones religiosas, sino que también se encuentra al menos en una manifestación bien consagrada de la vida actual. Una de sus formas de manifestación es la de aquella violencia que, como violencia educativa en su forma acabada, cae fuera del derecho. Por lo tanto, las manifestaciones de la violencia divina no se definen por el hecho de que Dios mismo las ejecute inmediatamente como milagros, sino por esos momentos de consumación incruenta, fulminante y redentora. En fin, por la ausencia de toda creación de derecho. En ese sentido, es lícito llamar destructiva a tal violencia; pero lo es sólo relativamente, en relación con los bienes, el derecho, la vida, etcétera, nunca absolutamente, en relación con el alma de lo vivo<sup>411</sup>.

La destrucción de los límites, también por parte de la violencia divina, lleva a cabo la tarea de establecer barreras imaginarias que, como las leyes sancionadas por el Estado, evitarían al sujeto la carga —aunque privándole simultáneamente de la habilidad— de ejercitar la razón más allá de esas fronteras. La violencia divina estaría, según Benjamin, al servicio de la necesidad de expandir el alma, aunque nunca de forma absoluta, esto es, en ausencia de todo soporte para la imaginación [educativa pero también política]. ¿Qué quiere decir Benjamin cuando habla de *violencia educativa en su forma perfecta* [*erzieherische Gewalt in ihrer vollendeten Form*]? Su referencia es breve y no particularmente clarificadora, pero al menos deja entrever una fisonomía general: (a) la violencia educativa cae fuera del derecho porque no se ajusta al mecanismo general de cálculo formal de la relación medios-fines; (b) esto es posible porque en la violencia educativa, el padre ejecuta órdenes y transmite contenidos independientemente de su finalidad [la forja del estudiante]. Lo educativo-puro, al igual que lo violento-puro, adopta la forma de un proceso finalista que, sin embargo, distorsiona la relación

---

411 W. Benjamin, GS, II/1, p. 200.

instrumental que en el ámbito del derecho se da entre medios y fines. Benjamin llega a este punto a través de un proceso de intelección con múltiples ramificaciones.

Por un lado, (1) le mueve un interés teórico que le hace saltar del ámbito de lo político al de lo educativo para responder a la tarea de localizar y articular una manifestación inmediata-pura en el contexto imposible de la política de masas de Weimar. Por el otro, (2) Benjamin se refugia moralmente en la esfera de lo educativo-puro. Sabe pero no revela que el ámbito de lo pedagógico también está sujeto a las distorsiones de la razón instrumental. Consciente de esta dificultad, cuando indaga en los síntomas seculares de la violencia divina, Benjamin se ajusta al orden práctico-moral [específicamente, una relación entre iguales lingüísticamente mediada y sustentada en las virtudes de la confianza y el amor a la paz]. Por último, (3) emula a Kant planteando que aquellos que hayan adoptado ya la posición moral (*afecto del padre*) han de considerar la realizabilidad completa de lo moralmente debido (*la educación del hijo*), logrando así que esta posibilidad no sólo sea *intersubjetiva* (humanidad cooperativa) sino *temporal* (histórico-filosófica). Benjamin plantea otra abstracción de lo educativo para lograr que caiga fuera del ámbito del derecho. Es llamativo que la argumentación de ambos sea formalmente similar: según Kant, el que actúa moralmente no puede ya librarse de creer en una tendencia histórica de la humanidad hacia lo mejor; para Benjamin, el que educa moralmente no puede librarse ya de una forma de violencia ajena al cálculo instrumental orientada hacia lo mejor. Por último, existe en este ensayo, en sintonía con el trabajo sobre el lenguaje, otro motivo relevante que, en este contexto, puede denominarse (4) *metafísico*: la violencia educativa se presenta como emparentada con cierta facultad mimética, que Benjamin y Adorno diferenciarán, en los años treinta, de las «técnicas del yo» orientadas a la reproducción de tendencias sociales objetivas. La facultad mimética, tanto en el juego del niño como en el

aprendizaje de la palabra escrita, plantea para Benjamin la cuestión de la existencia de una ley macrocósmica por la cual habríamos de comportarnos «de manera semejante» y que sería la consecuencia directa de la *preeminencia de la facultad mimética humana como función superior*. Y no sólo en lo que al comportamiento se refiere, sino también a las *semejanzas no-sensoriales* [término muy del gusto de Benjamin] cuyo canon no es otro que el *lenguaje* [onomatopéyico-imitativo primero, escritura después, correspondencia en última instancia]. En la violencia educativa reviven las fuerzas de producción mimética, en las que se materializa un largo proceso de trasvase de fuerzas procedentes originariamente del ámbito de la magia.

Lo educativo-puro es, en resumen, producto de la violencia educativa del padre, de su transmisión de contenidos generadores de fines en sí mismos, y es también presupuesto de toda relación educativa-violenta, esto es, una relación en la que los medios en juego no sirven a ningún fin ajeno a las partes. Benjamin parece querer abstraer autorreferencialmente los contornos de medios y fines en la esfera de lo educativo-puro, a la manera kantiana de la asunción del punto de vista práctico-moral. O, en términos de su crítica de la violencia, trata de asociar cierta finalidad sin fin con la violencia divina que, al final del ensayo, se presenta como reinante (*waltend*), y cuya principal cualidad era no ser medio de santa ejecución, sino insignia y sello.

Con esto, tenemos ya todos los elementos para una *política de medios puros*. Una política, dicho sea de paso, asombrosamente ambigua en sus cuatro determinaciones fundamentales: (1) aspira a ser una política no-violenta de resolución de conflictos que permita abolir las relaciones jurídicas en tanto que medio social fracasado; (2) implica una racionalidad mimética originaria y previa al sistema de cálculo formal; también es (3) una política que remite a los afectos [cordialidad y afecto, en ese orden los enumera Benjamin], a las virtudes [confianza y amor hacia la paz] y a una

cierta *cultura del corazón*. Esto es, a la casa del padre cuyo umbral ningún soberano, siquiera uno schmittiano, podría atravesar. Por último (4) se trata de una política de medios puros que, en analogía con la violencia desde el punto de vista de la redención, se lee a sí misma como política de medios para fines en-sí-mismos.

Todos estos medios se objetivarían, aparentemente, en la esfera de lo educativo-puro, pero ignoramos cómo y cuándo, así como sus determinaciones institucionales concretas. Lo que Benjamin plantea es, sencillamente, que los medios puros no destacan por su no-violencia, dado que cierta cultura del corazón bien podría ser instrumentalizada por instituciones jurídicas comunitarias; destacan por su carácter no-finalista. Esto es, medios puros son aquellos cuya moralidad no puede distorsionar el sistema de cálculo formal de medios y fines. La ira del padre es, por tanto, un potencial medio puro; su violencia es «divina». No porque redima al escolar, sino porque su manifestación *expresiva* se sustrae a cualquier proceso de *juridificación*.

En mi opinión, esta caracterización de la violencia educativa es claramente insuficiente. A este respecto, cabe resaltar dos cuestiones controvertidas: (1) ¿Sería deseable una política educativa de medios puros que desatienda el carácter procesual de lo educativo y se remita exclusivamente (a) a su carácter no-instrumental y (b) a su capacidad de transmisión de valores, esto es, a cierta racionalidad mimético-comunicativa? Por último (2), ¿es la transmisión de fines en sí mismos ajena al esquema medios-fines cuando se interrumpe? Esto es, si partimos de que existen malos educadores y malos resultados educativos, ¿no es esta experiencia educativa frustrada compatible con criterios no-instrumentales de violencia *expresiva*? ¿Qué diría Benjamin ante el hecho del fracaso educativo o, incluso, ante la mala gestión de la misma cultura del corazón que presupone a todo padre que educa moralmente a sus hijos? ¿Se trataría quizá de un revés

práctico, en el marco de un proceso ineludible de racionalización mimética intergeneracional, esto es, de una forma de *teleología negativa*? En definitiva, ¿no es precisamente esa *política de medios puros* el paso que impide a Benjamin determinar con garantías la persistencia secular de la violencia divina en lo educativo-puro? ¿Realmente, la crítica de la violencia no es ya *la filosofía de su historia*, sino eso y solamente eso, y no la filosofía de la historia de su superación? De ser así, sería posible hablar de una importante continuidad entre esta temprana concepción de la filosofía de la historia y la posterior determinación de Benjamin de la relación de analogía entre la modernidad y el motivo del *infierno*<sup>412</sup> [así como otros motivos afines: lo siempre nuevo-como-lo-siempre-igual, el eterno retorno como modalidad inauténtica de temporalidad, la eternidad del infierno, el afán innovador del sádico, etc.]

A efectos de este apartado, nos concierne que toda la argumentación de Benjamin en favor de formas no instrumentales de racionalidad pueda condensarse alrededor de la crítica del mito:

- 1) El *mito* encuentra en la *verdad* propia de la política de los «medios puros», de las manifestaciones expresivas de violencia, su antagonista por excelencia. El mito no puede ser nunca fin en sí mismo ni medio puro. En tanto que «puro medio», su falsedad se acredita en cada acto jurídico, en cada recreación de sus imágenes.
- 2) El mito se presenta ya como idéntico con las prácticas jurídicas y su corrupción histórica.
- 3) El mito encubre bajo la figura del destino su carácter de instaurador de derecho. Lo que Apolo y Artemisa hacen con Níobe y su prole no es «lo que tenían que hacer» de acuerdo con criterios sobrehumanos,

---

412 W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., pp. 838-83.

sino la manifestación jurídica de su fuerza. Es mero ejercicio de poder que el destino encubre con su temporalidad de lo inexorable.

- 4) El mito inculpa a la naturaleza al hacerla objeto proto-ilustrado de observación, de explotación material y de dominio. La violencia del mito, igual que el derecho, redime del peso de la ley, no de la culpa. Éste es el motivo que Benjamin considera más oportuno para plantear la vigencia de una violencia divina capaz de redimir al hombre de su culpa.
- 5) La mera vida [*das bloÙe Leben*] es la noción de subjetividad propia de este estado de cosas. Es el sujeto-objeto de la violencia del mito y de la racionalidad instrumental que trae consigo. Esta discusión sobre la mera vida conduce a Benjamin a concebir un sujeto que es culpable, que es mera vida precisamente en tanto que es indisociable de la naturaleza. No existe en el marco de la mera vida un tipo-ideal de *experiencia superior*.
- 6) La teoría del mito incurre en la paradoja por la cual la crítica inmanente del derecho acaba por recurrir a la huelga general y a la violencia educativa, a las cuales ahorra siempre el calificativo de *mito* que Sorel sí les adjudicara. Esta falsa paradoja tiene que ver con un diagnóstico muy adorniano: culpa, derecho y destino pertenecen a la naturaleza que emerge de la necesidad del mito. El propio Adorno, en 1944, ya se había atrevido con el libro del Génesis: «Los mitos, tal como los encontraron los autores trágicos, se hallan ya bajo el signo de aquella disciplina y aquel poder que Bacon exalta como meta. En el lugar de los espíritus y demonios locales se había introducido el cielo y su jerarquía; en el lugar de las prácticas exorcizantes del mago y de la tribu, el sacrificio bien escalonado y el trabajo de los esclavos mediatizado por el comando. Las divinidades olímpicas no son ya directamente idénticas a los elementos; ellas los simbolizan

solamente. En Homero, Zeus preside el cielo diurno, Apolo guía el sol, Helio y Eros se hallan ya en los límites de la alegoría. Los dioses se separan de los elementos como esencias suyas. A partir de ahora, el ser se divide, por una parte, en el *logos*, que con el progreso de la filosofía se reduce a la mónada, al mero punto de referencia, y, por otra, en la masa de todas las cosas y criaturas exteriores. La sola diferencia entre el propio ser y la realidad absorbe todas las obras. Si se dejan de lado las diferencias, el mundo queda sometido al hombre. En ello concuerdan la historia judía de la creación y la religión olímpica: “... y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todas las serpientes que serpean por la tierra” [Gn 1, 26]»<sup>413</sup>.

El contenido del mito no se diferencia estructuralmente del contenido del ordenamiento jurídico. Hasta el punto de que la quiebra de la factura mítica del derecho se convierte en la piedra de una nueva edad histórica: una en la cual la violencia existente trasciende la dicotomía entre violencia que instaaura derecho/violencia que conserva derecho. Distinguiendo un poco más, una relación que no discorra sujeta a los designios míticos de la mera vida y que obtenga de ella justicia, no derecho.

De igual manera, Benjamin persigue ilustrar la Ilustración hasta en tres sentidos que tienen que ver con su teoría del mito: (a) se enfrenta a la concepción ilustrada del mito como explicación pre-científica de la naturaleza y señala, con Adorno y Horkheimer, sus afinidades electivas con ella; luego no está tratando de devaluar el concepto de racionalidad; trata más bien de iluminarlo en lo que tiene de ambiguo y, presumiblemente, de ajustarlo a su medida real; (b) opta por una concepción del mito que le

---

413 M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, op. cit., pp. 63-64. Traducción modificada.

concede todavía una fuerte *Objektivationsleistung* [capacidad de objetivar], luego no escatima precauciones a la hora de presentar el mito como parte integrante del «peor lado» hegeliano de la Ilustración, aquél que se pretende dueño y señor de los hombres y sus relaciones (y no solamente del territorio, ya conquistado, de la naturaleza): el *capitalismo avanzado*. Por último, (c) Benjamin permanece fiel, más allá de su deriva trascendentalista [la cual, por otra parte, no es tal deriva sino derivación del principio de experiencia superior del ensayo sobre la filosofía futura de 1917] hacia un principio también de cuño ilustrado como es la *disolución* del mito. Si acaso, podría hablarse de una radicalización de este principio que culmina en su despedazamiento y voladura por formas post-míticas y para-ilustradas de violencia. Benjamin es ambiguo en todo caso. No desprecia sus propias vetas románticas, aunque sí descarta la política romántica de la nueva mitología [sin por ello dejar de criticar con fiereza a los mistificadores de Goethe, como vimos ya en el trabajo sobre *Las afinidades electivas*: «Pues es en efecto en el libro de Gundolf donde se intentaría presentar como mítica la vida de Goethe. Y esta concepción se ha de tomar en cuenta no sólo porque lo mítico viva en la existencia de este ser humano, sino porque la exige doblemente al considerar una obra a la que aquélla podría remitirse justamente debido a sus motivos míticos. [...] Donde no se pueda constatar un ámbito separado de este modo, no se puede tratar de obra literaria, sino tan sólo de su antecedente, a saber, la escritura mágica»<sup>414</sup>]. Para aclarar esta cuestión, considero necesario traer a colación algunas derivaciones de la crítica benjaminiana del mito.

### 3. *Nietzsche y el Trauerspiel alemán: el mito del artista*

---

414 W. Benjamin, OC, I/1, p. 167.



En la primera parte de *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin enlaza con el diagnóstico de Nietzsche sobre el nacimiento de la tragedia. También con el problema del mito. Benjamin, que ha venido analizando la historia como contenido objetivo del *Trauerspiel* y el papel del soberano como sujeto de sentimientos —por extensión, proclive a un *tempo* acelerado de la vida afectiva que desemboca finalmente en la locura—, abre una brecha argumentativa para centrarse en la estética de lo trágico como contraimagen del proceder barroco. Es Lukács quien le muestra esta pauta: «En vano quiso nuestra época democrática imponer una equiparación con respecto a lo trágico; vano ha sido en efecto todo intento de abrir este reino de los cielos a los pobres de alma»<sup>415</sup>. Esta aseveración se refiere menos a Nietzsche que a la imposibilidad del mundo moderno de acceder al arcano de lo trágico, de comportarse trágicamente y, sobre todo, de tener una relación trágica con el mundo. El tiempo de la tragedia es, en tiempos de baja modernidad, sencillamente improcedente, como lo es, en menor medida, su concepción del mito. Benjamin comienza por aquí su crítica de Nietzsche, citando la caracterización nietzscheana del mito:

Él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que éste se niega a sí mismo, para buscar refugio nuevamente en el seno de la realidad única y verdadera [...] Guiándonos por las experiencias de un oyente verdaderamente estético, nos representamos al artista trágico cuando, cual exuberante divinidad de la *individuatō*, crea sus figuras, en cuyo sentido difícilmente cabría concebir su obra como “imitación de la naturaleza”, mientras su enorme instinto dionisiaco engulle todo ese mundo de las apariencias para hacer barruntar por detrás de él, mediante su aniquilación precisamente, una suprema alegría artística primordial en el seno de lo Uno primordial<sup>416</sup>.

---

415 G. Lukács, *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 272.

416 F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1977, p. 174.

La importancia de esta cuestión es enorme. El esteticismo característico del joven Nietzsche lo asocia Benjamin a la disolución de los pilares del edificio trágico: la ética del desafío, el heroísmo silente, el activismo, etc. Nietzsche renuncia a refutar la teoría de la tragedia en lo que realmente importa de ella: su doctrina de la culpa y el destino, que es precisamente aquello que importará ulteriormente a los autores de *Trauerspiele*; aquello que justamente separa las edades trágica y barroca: Antigüedad y Modernidad. Nietzsche habría omitido esta brecha epocal para recaer en el abismo del esteticismo. Con esto retoma una reflexión que ya Lukács dirigiera al propio Nietzsche, a saber, que más allá del valor sustantivo del género trágico como piedra de toque, «el espacio y el tiempo de la tragedia no tienen nada de perspectivístico que cambie y debilite las cosas, y los fundamentos internos y externos de las acciones y los sufrimientos no afectan a su esencia»<sup>417</sup>. ¿Qué repercusiones tiene este diagnóstico para la teoría benjaminiana del mito?

En primer lugar, se trata de páginas que parecen alejarse progresivamente de la recuperación del fenómeno estético que Marcuse o Adorno llevaron a cabo en diversas fases de su pensamiento. Benjamin, cuando se trata de *El nacimiento de la tragedia* (1872), escribe siempre a la defensiva. No puede concebir una filosofía de las apariencias que no se funde, al menos metodológicamente, en la experiencia del hombre, su lenguaje y modos de vida. La obra de arte, portadora de aquella infinitud romántica de conexiones, es ella misma el núcleo de historicidad que el crítico debe desentrañar. Esta línea, la que separa el arte de la vida, es para Benjamin la que separa en el escenario al público de los coros. Ambos no conforman «en absoluto una unidad», hasta el punto que cabe preguntarse: «¿qué importa que sea la voluntad de vida o, al contrario, la de su

---

417 G. Lukács, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 249.

aniquilación, la que al fin inspire de modo supuesto toda obra de arte, cuando dicha obra, en cuanto productor de la vida absoluta, se desvaloriza a sí misma al desvalorizarse con el mundo?»<sup>418</sup>. Con ello, el artista se convierte en mito, bien creador, bien destructivo, pero pierde con ello su soporte material, su peculiar infinitud de conexiones. Son estas conexiones las que permitirán a Benjamin, contra Nietzsche, postular una teoría de la modernidad que encuentre su clave de acceso en el *Trauerspiel*, de nuevo en la dirección que el joven Lukács ya le indicara cuando, a propósito de la paradoja del drama histórico, afirma que «está en la unificación de dos necesidades: de la necesidad que brota sin causa desde dentro y la necesidad que fluye sin sentido en el exterior; su meta es el devenir forma, el recíproco intensificarse de dos principios que parecen excluirse recíprocamente. Cuando más lejos están el uno del otro, tanto más profunda parece poder ser la tragedia»<sup>419</sup>.

La inversión del artista en agente de decisión sobre la dignidad del mundo tiene implicaciones cruciales para Benjamin. En la línea de lo que éste ya había sancionado a propósito del libro de Gundolf sobre Goethe: falsea el material artístico y omite las fuerzas que lo dominan. Moraliza el arte y estetiza la moral. Lo mismo ocurre con la política y con la teoría del conocimiento «pues, por su parte, el arte no puede admitir verse promovido en sus obras a director de conciencia, ni que se preste atención a lo representado en lugar de a la representación misma. El contenido de verdad de ese todo [con esto retoma Benjamin un tema soreliano, EMZ], que nunca se encuentra en el precepto extraído, pero menos aún en el moral, sino tan sólo en el despliegue crítico, comentado, de la obra misma, incluye justamente referencias morales sólo de un modo sumamente mediado»<sup>420</sup>.

---

418 W. Benjamin, OC, I/1, p. 312.

419 G. Lukács, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 265.

420 W. Benjamin, OC, I/1, p. 314.

Cabe retomar aquí algo que ya estaba en el ensayo largo sobre Goethe. Benjamin procedía en él a la identificación del contenido material de la obra con las cualidades propias del objeto, lo cual se vuelve imposible en la tragedia *à la* Nietzsche. Además, prestaba atención a la importancia de la duración y de la distancia histórica, que en Nietzsche son periclitadas por mor de la profunda sabiduría de un Sófocles o un Esquilo. La inmanencia de la obra trágica permanece ajena a lo histórico: sólo cuentan sus valores intempestivos. La cercanía o lejanía del contenido objetivo de la obra respecto de su contenido de verdad no puede reposar para Benjamin en esta esfera atemporal. Para Nietzsche, por el contrario, «la representación trágica cobra así una actualidad inagotable, por cuanto en la visión del héroe sufriente aprende la comunidad el agradecimiento respetuoso por la palabra con que su muerte la dotó: una palabra que, a cada nuevo giro que el autor le daba a la leyenda, venía a encenderse como un don renovado en otro lugar»<sup>421</sup>. Benjamin había tratado de contrarrestar esta flexibilidad propia de la leyenda en «Destino y carácter» (1919), en el que podemos encontrar algunas ideas interesantes al respecto.

Benjamin trata de comparar críticamente las dimensiones del carácter [inmanente, se supone] y del destino [inexorable por definición], que, según él, han sido considerados por la tradición como causalmente conectados. Una forma de causalidad que se basa en la posibilidad de predecir el carácter y sus manifestaciones a partir del conocimiento de todos sus rasgos. Esto es, un destino que se espacializa en una miríada de rasgos de carácter que, una vez reunidos, permitirían *conocer el destino* de una persona. Para Benjamin, sin embargo, esta relación es problemática, «ya que no está en condiciones de comprender de modo racional la posibilidad de predecir el destino, sino que además, sin duda, es errónea, porque la separación en que se basa es

---

421 W. Benjamin, OC, I/1, p. 318.

teóricamente irrealizable. Pues es imposible formar un concepto no contradictorio del exterior de una persona activa, el núcleo de la cual, desde ese punto de vista, es el carácter. [...] Pero al tiempo, de hecho, entre persona activa y mundo exterior todo es interacción, al punto que sus círculos de acción se confunden; podemos imaginarlos de maneras bastante diferentes, mas sus conceptos no pueden separarse»<sup>422</sup>. La cuestión es que, en términos de Benjamin, ninguna conexión de significado puede ser causal. No podemos saber, en consecuencia, qué es función del destino y qué función del carácter en la vida de una persona. Por el contrario, en el ámbito del mito uno y otro coinciden, al igual que, según Nietzsche, la posesión del carácter se convierte en condición de posibilidad de la posesión, o más bien, del hecho de ser objeto de posesión por el destino. Carácter se asimila a constancia del destino, y la constancia del destino es, en buena medida, un valor estético.

Cuando Benjamin procede a determinar con mayor precisión la composición del carácter y del destino, llega a una conclusión afín a la crítica del mito de la violencia que hemos analizado antes. Contra Nietzsche, y contra aquellos que ven en el destino una fortaleza de sentido, Benjamin opone la idea de que un destino cualificado implica una forma devaluada de experiencia. De hecho, parece argumentar que el destino devalúa todo lo que toca. La dicha, la felicidad, no le corresponden. Por ejemplo, en la esfera religiosa, destino y bienaventuranza son incompatibles. Más bien, su justa medida la encontramos en el ámbito del derecho. Dice Benjamin, a propósito de la desdicha y de la culpa como elementos constitutivos del concepto de destino, que «el derecho eleva las leyes del destino (la desdicha y la culpa) a medidas ya de la persona. [...] Bien equívocamente, debido a su indebida confusión con lo que es el reino de la justicia, el orden del derecho

---

422 W. Benjamin, OC, II/1, pp. 176-177.

(que tan sólo es un resto del nivel demoníaco de existencia de los seres humanos, en el que las normas jurídicas determinaban no sólo las relaciones entre ellos, sino también sus relaciones con los dioses) se ha mantenido más allá del tiempo que abrió la victoria sobre dichos demonios»<sup>423</sup>.

Este tiempo es precisamente el tiempo de la tragedia, contrariamente a lo que Nietzsche —según Benjamin— habría leído en ella; tragedia en la que culpa y expiación no son tanto resueltos como reunidos. El diagrama moral del trágico comprende perfectamente que se trata un orden que ha de sobrevivir en un mundo moralmente infantilizado. La tragedia no es para Benjamin «lo necesario», como tampoco —en esto coincide con Nietzsche— «lo maldito». Lo realmente importante es que resuelve la relación entre culpa y destino en clave pagana. Entiende que el plexo de culpa del hombre es impropio de estos modos temporales: no es el tiempo de la música, ni del tiempo del destino. Existe, por tanto, un concepto de destino alejado del concepto de carácter, cuya principal característica es que afecta al hombre natural, a la naturaleza tal como se refleja en el ser humano; una naturaleza activa, cuya medida son las acciones, no los rasgos de carácter. Nietzsche fue, de alguna manera, consciente de esto. Supo ver que el mito no se encuentra cómodo en la palabra oral, pero no extrajo las consecuencias debidas de este diagnóstico. El mito se hace fuerte en las acciones del hombre; de ahí que para Nietzsche, más adelante, la actividad estética acabe por sustituir a la heroica tradicional como paradigma de la *vis creativa* del hombre.

El mito del artista consiste, según Benjamin, en la hipóstasis de la acción creadora, en la disociación que el creador lleva a cabo de los mundos ético y jurídico, en la elevación de la subjetividad a plenitud de sentido, por encima de todas las cosas. Asimismo, en la traducción mítica de sus actos se

---

423 W. Benjamin, OC, II/1, p. 178.

reproduce el esquema de la indistinción entre destino y carácter. La historia del arte deviene historia del genio artístico en acto. La obra es privada de su transitoriedad constitutiva: se suprime su vida natural, la vida natural de los objetos que debían ser «historizados».

En buena medida, la decepción de la experiencia del Barroco proviene de esta imposibilidad de asumir la propia condición. Veámos en el capítulo dedicado a las versiones del concepto de historia natural en el libro sobre el Barroco que la recepción del *Trauerspiel* fue negativa por su incapacidad de cumplir con los criterios aristotélicos. Benjamin sostiene que esto afectó también a los propios dramaturgos alemanes, quienes recibieron su propia obra como una de inferior entidad, por ejemplo, que las creaciones del Barroco español. Las teorías de la tragedia han sancionado siempre esta inadecuación [a este respecto, Nietzsche habría sido un hito más]. De esta manera, en la esfera trágica se desvincula la estética de la ética, abriendo el camino hacia la independencia de ambas. La conclusión de Benjamin es clara: mito y tragedia terminan por disolverse en una peculiar unidad.

La diferencia entre Benjamin y Nietzsche está en que este vínculo, aun siendo histórico-filológicamente asumible, hace de la tragedia un hecho estético irrepetible. El arte, en su impoluta formulación nietzscheana, se convierte en la genuina actividad metafísica del hombre. Benjamin es claro, a este respecto, en la censura del mito, pero se muestra ambiguo en su localización: Nietzsche ha visto perfectamente la relación entre mito y tragedia, pero se ha equivocado profundamente al desplazar el contenido mítico a la esfera del arte<sup>424</sup>. ¿En qué sentido el abismo del esteticismo socava para Benjamin el suelo del hombre? En primer lugar, el mito trágico es privado de su propia historicidad y mermado en sus implicaciones para el hombre natural. Se ha convertido en destino: «[...] para Nietzsche el mito

---

424 R. Nägele, *Theater, Theory, Speculation*, op. cit., p. 115 y siguientes.

trágico es una creación puramente estética, por lo que al ámbito de la estética quedará igualmente confinado. En cuanto apariencia y disolución de la apariencia, el contrapunto creado por las fuerzas de lo apolíneo y lo dionisiaco»<sup>425</sup>. Esto es, la significación del lienzo y la escenificación de una batalla tienen la misma composición que el objeto o la acción representada. Con ello, el hombre deja de ser fundamento del arte para ser, una vez más, de forma privilegiada, mera representación artística, de tal manera que la tarea del crítico se vuelve imposible. El enmarañamiento de arte, vida y mito impide apreciar la cesura entre belleza y vida, entre virtud y derecho y, en general, la transitoriedad de todo fenómeno artístico, por profundo que éste pudiera ser, como en el caso de la tragedia ática. Este gesto de Benjamin tiene mucho que ver con otro de factura kantiana. En la tercera crítica, Kant había distinguido entre lo bello y lo placentero, así como entre lo bello y lo bueno; Benjamin parece querer corresponder esta operación en el marco de la teoría de la tragedia y la belleza natural.

La *Crítica del Juicio* plantea precisamente el problema de la relación entre el juicio estético y la actitud moral en términos de tensión inmanente. Los hombres virtuosos y de talento no ostentan necesariamente principios morales aceptables, cree Kant, pero al mismo tiempo sigue siendo posible constatar que lo bello simboliza el bien moral. En sentido tradicional, el juicio sobre lo bueno se referiría a la calidad ética de un hecho o una acción, y el juicio sobre lo bello a la calidad estética del fenómeno o de la acción. Para poder compatibilizar estas relaciones entre esencia y fenómeno, Kant reconsidera el significado de la relación entre lo bello en lo bueno en términos de analogía [según la forma de la reflexión, no del contenido]. Kant llama simbólica a una representación cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar se pone una intuición que concuerda «con él sólo

---

425 W. Benjamin, OC, I/1, p. 311.



según la regla de ese proceder, y no según la intuición misma» (§ 59). Lo análogo, en sentido tradicional, se encuentra en el mismo nivel, pero Kant no concibe aquí la relación de analogía en este sentido, sino en otro completamente nuevo. Siguiendo la interpretación de Menke<sup>426</sup>, cuando la analogía no se da entre lo bueno y lo bello, sino entre sus determinaciones [debidas al proceso de reflexión], entonces la determinación reflexiva pertenece a lo que la determina, y no a una entidad superior. Lo bello y lo bueno, por lo tanto, se dan por mor de sus determinaciones; en este sentido, se construyen reflexiva e inmanentemente. El gusto estético se vuelve así compatible con el abuso ético del holgazán virtuoso y se vincula a las operaciones de la reflexión. Lo ético y lo estético tienen significados análogos bajo la exigencia de validez universal (del juzgar). Libertad moral y libertad estética se elevan sobre las impresiones sensibles y ennoblecen al ser humano. En definitiva, actitud moral y gusto estético son autónomos y no han de someterse necesariamente (1) a lo empírico ni (2) a las formas subjetivas de racionalidad.

Benjamin está, en mi opinión, enfrentándose a un problema similar [la analogía entre esencia y fenómeno o, si acaso, la analogía entre trascendencia e inmanencia], y su solución no distará mucho del recurso kantiano a la autorreferencialidad reflexiva, a la manera de las dos principales aproximaciones de Benjamin a la filosofía de la historia, en este periodo de su producción: «la crítica de la violencia es ya la filosofía de su historia», dice en 1921, y en 1925 denuncia que Nietzsche dé un paso atrás irreversible «[...] con la renuncia a un conocimiento del mito de la tragedia desde el punto de

---

<sup>426</sup> En general, para esta cuestión, C. Menke, «La reflexión en lo estético y su significado ético», en *Enrabanar*, 36, 2004, pp. 140-142. También su C. Menke, *Spiegelungen der Gleichheit*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2004. Asimismo, I. Kant, *Crítica del discernimiento*, edición de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Antonio Machado, 2003 (B103-125).

vista de la filosofía de la historia»<sup>427</sup>. Benjamin parece tomar de la crítica kantiana la estructura de su argumentación contra Nietzsche.

Kant, en la «Observación general sobre la exposición de los juicios reflexionantes» [§ 28 de la *Crítica del Juicio*, que trata de la contemplación dinámicamente sublime de la naturaleza como poder que no tiene fuerza sobre nosotros], afirma que

no hay que preocuparse porque el sentimiento de lo sublime se pierda por una forma desviada de exhibición tal que con respecto a lo sensible se torna totalmente negativa, pues la imaginación, si bien, ciertamente, nada encuentra por encima de lo sensible donde pueda detenerse, también se siente, sin embargo, ilimitada por esta destrucción de sus límites. Así pues, aquella desviación es una exhibición de lo infinito, la cual, ciertamente, justo por ello, sólo puede ser una exhibición meramente negativa, pero que sin embargo amplía el alma<sup>428</sup>.

Cuando lo sublime desborda los límites de lo sensible —dice Kant— asistimos a una exhibición negativa del infinito, a una exhibición que es meramente negativa pero que tiene efectos beneficiosos para el alma [si bien no desde el punto de vista de la estricta contemplación sensorial]. Lo sublime-divino realza la capacidad del hombre de sentirse fuerte «por sí mismo», de percibir en sí mismo una capacidad de resistencia similar a la que descubre cuando presencia el estallido de un fenómeno de la naturaleza. Un hombre puede sucumbir a las fuerzas naturales, pero la humanidad no tiene que hacerlo necesariamente; ella podría resistir. Igualmente, el hombre recto no obedece directamente las órdenes de Dios [tal cosa sería una ilusión fanática], sino que presupone la ley; adopta, en definitiva, la posición moral. La manipulación de masas con símbolos religiosos y falsas visiones no tiene

---

427 W. Benjamin, OC, I/1, p. 311.

428 I. Kant, *Crítica del discernimiento*, op. cit., p. 236

nada que ver con la ley ni con el precepto: en ese caso, la imaginación no encuentra ninguna clase de representación [negativa o no] de la moralidad. En otras palabras, no ejercita la razón y, en términos de la crítica de la violencia, crea sin embargo derecho. El ejercicio de la razón pasa, precisamente, por ser capaz de abstraer el derecho positivo por mor de la presuposición de la ley moral, el lugar específico donde la razón encuentra su límite. Cuando la ley se presenta en su forma puramente simbólica salimos del círculo de la culpa y la retribución [«Destino y carácter» y «Para la crítica de la violencia» son de nuevo los referentes aquí] y escapamos, en el vocabulario de la crítica de la violencia, del ámbito de la violencia que crea derecho y de la violencia que lo mantiene.

De igual manera, escapar del ámbito del mito y de la culpa se vuelve imposible desde el abismo nietzscheano del esteticismo. Algo no muy diferente de lo que Benjamin diagnosticaba en el libro de Gundolf sobre Goethe: cuando la obra de arte emerge como apariencia viva, como consumación de la vitalidad de su autor, la obra deja de ser obra de arte y la apariencia deja de ser bella. Ha dejado de «ampliar el alma», en términos kantianos. Ha dejado de representar negativamente su propia caducidad para convertirse en una vida eterna, o en el resultado de una vida genial. Para retrotraerse de nuevo al *mito*, con todo lo que esto conlleva [a saber, la imposibilidad de distinguir entre la *creación* (humana) y la *formación* (artística)]. La *creatio ex nihilo* que implica este concepto de creación no tiene parangón en la formación [de lo informe, expresión de lo inexpressivo] que caracteriza al arte. Esto, que para el crítico de Goethe es claro, resulta no serlo para Nietzsche quien, al menos en la práctica, sigue confundiendo ambos motivos.

En la línea del ensayo largo sobre Goethe y del ensayo sobre el lenguaje, Benjamin no concibe creador alguno que no lo sea desde el punto de vista teológico. El arte, en consecuencia, sólo conoce los fenómenos de

*formación y origen*. Su origen no puede ser mítico. No es explicación racional ni creación *ex novo*. En la contraposición entre símbolo y alegoría, Benjamin rehabilitará este debate de cara a fundamentar su genealogía de la modernidad. De hecho, la teoría de la alegoría es la respuesta al problema del enmarañamiento de arte y vida, belleza y justicia, verdad y bondad, mito e historia, apariencia y vida, etc. Ante todo, es su respuesta al problema de la contraposición entre *mito* y *verdad*. Se trata del problema que asomaba ya en la definición de *origen*, la única que, aunque fuera negativamente, implicaba una relación epistémicamente fértil con los fenómenos. El mito, una vez más, no sólo no explica adecuadamente, sino que es mera expresión de la política mítica del instrumentalismo de las imágenes y de la naturaleza. Por ello, el mito del artista goza de cierta preponderancia en el libro sobre el Barroco. Las teorías de la tragedia griega, con Nietzsche a la cabeza, abanderan la confusión sobre la vida y la obra [también puede decirse *confusión entre mito e historia*]. No superan, en resumidas cuentas, el listón crítico de la teoría benjaminiana del mito.

#### 4. Teorías del fascismo alemán: el mito de la movilización total

El mito de la movilización total es duramente criticado por Benjamin en una reseña de *Krieg und Krieger*<sup>429</sup> [una compilación de textos sobre la Primera Guerra Mundial editada por Ernst Jünger en 1930]. Si bien el texto es

---

429 Cfr. W. Benjamin, «Theorien des deutschen Faschismus», en GS, III, pp. 238-250 [hay traducción de T. J. Bartoletti y J. Fava, en W. Benjamin, *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, p. 69 y siguientes] Para esta cuestión, véanse A. Hillach, «The aesthetics of politics: Walter Benjamin's "Theories of German Fascism"», en *New German Critique*, 17 (número especial sobre Walter Benjamin), 1979, pp. 99-119; S. Weber, «Taking exception to decision», en H. Kunneman y H. de Vries, *Enlightenments: Encounters between Critical Theory and contemporary french thought*, Kos Pharos, Kampen, 1993, pp. 141-161, así como E. Traverso, «Relaciones peligrosas: Walter Benjamin y Carl Schmitt en el crepúsculo de Weimar», en *Acta Poetica*, nº 28, 2007, pp. 95-109.

bastante posterior a la fase productiva de Benjamin que venimos analizando hasta ahora, sus vínculos con la teoría benjaminiana del mito son evidentes. Vínculos que aportan además mucha claridad a los motivos reales de la crítica del abismo del esteticismo que encontramos en el libro sobre el Barroco, en el que Nietzsche, pese a ser duramente reprendido, desempeña un papel importante.

El referente polémico en este texto es el propio Jünger, aunque no lo es menos el expresionismo en sus múltiples vertientes. Benjamin preparaba alrededor de finales de los años veinte un artículo sobre la función reaccionaria del expresionismo que habría de sumarse como nota al ensayo sobre la obra de arte. En este sentido, Jünger comparece como representante del expresionismo político rampante, cuya señal más evidente sería, naturalmente, la guerra. O la guerra nacionalista, mejor dicho, dado que Jünger incide en esta cuestión en el prólogo, en el que se declara nacionalista alemán en un sentido bien preciso: «Es característico de este nacionalismo haber perdido su conexión con el idealismo de nuestros abuelos y el racionalismo de nuestros padres»<sup>430</sup>. Este nacionalismo es de raigambre filosófica realista, argumenta Jünger, y cuenta con el aval de una capa de realidad absoluta de la cual las ideas o, en su defecto, las deducciones racionales, serían mera *expresión*. Benjamin toma esta idea como una derivación del mito del artista y del abismo del esteticismo que, en sintonía con cierta visión vitalista y heroica del fenómeno del guerrero, habría desembocado en la determinación del estado de guerra como eternamente vigente, como modalidad de experiencia. Para Benjamin, la guerra es el conjunto de todas las hostilidades humanas, la historia de su auge y declive, pero también el modelo educativo de toda una nación. El problema del mito del guerrero que Jünger y sus colaboradores defienden

---

430 E. Jünger (ed.), *Krieg und Krieger*, Berlín, Juncker und Dünnhaupt, 1930, p. 5.

no es tanto la glorificación del campo de batalla, como la prolongación del modelo en la vida civil. El patriotismo se tiñe de grandilocuencia y de heroísmo, desembocando finalmente en «espectáculos tan grandiosos como terroríficos», que ya no se inscriben necesariamente en el ámbito de las trincheras<sup>431</sup>. Lo realmente interesante de esta reseña de Benjamin es que su diagnóstico apunta certeramente a la técnica y al nacionalismo, pero desde el punto de vista de una teoría social del mito y una crítica de su variación expresionista, no desde la censura directa de sus posiciones políticas.

El mito de la movilización total tiene dos caras: (1) una *estética*, que Benjamin asocia a la traslación directa de los principios del *l'art pour l'art* al ámbito de la guerra y a la posibilidad, postulada directamente en *Krieg und Krieger*, de apreciar una batalla, en mayor o menor medida, basándose en criterios tales como su *estilo*, los *principios puros* que requiere o, en menor medida, lo *aristocrático* de un momento concreto del combate o del gesto de un combatiente; y (2) una cara *técnica*, vinculada a la idea de la guerra como campo de pruebas social [una «rebelión de los esclavos de la técnica», dice Benjamin] que demuestra, al menos en su vertiente expresionista, que «la guerra imperialista está condicionada, en su núcleo más duro y fatal, por la abierta discrepancia entre, por un lado, los gigantescos medios de la técnica y, por el otro, su ínfimo esclarecimiento moral»<sup>432</sup>. La movilización total de todos los recursos implica la conjura de lo trágico y de lo heroico del hombre moderno. Esto es, implica el carácter repetible de la tragedia. Implica, en palabras a la sazón propias del fenómeno bélico, la potencial eternidad de la guerra. Al mismo tiempo, implica otro modo de temporalidad específicamente moderno, que Benjamin denomina «temporalidad de la prisa periodística», un innoble «querer apoderarse, a

---

431 E. Jünger (ed.), *Krieg und Krieger*, op. cit., p. 15.

432 W. Benjamin, *Estética y política*, op. cit., p. 69.

través de ese discurso, de lo actual sin haber aprehendido lo pasado»<sup>433</sup>. La tesis fuerte de Benjamin consiste en asignar a lo bélico elementos de culto que remiten, en última instancia, a la movilización total del hombre y de la sociedad hacia una meta superior. Esta creencia en lo demoníaco es el correlato espiritual de un idealismo espurio, «tenebroso, fatal y metálico»<sup>434</sup>, de una mortalidad conjurada en el mito de la Alemania eterna que esperaba a los caídos tras el telón de acero de su existencia. La vida del soldado se vuelve ahistórica, atemporal y asocial de manera irreversible, pero finalmente feliz. Se produce en el soldado, celebrado abiertamente como modo eminente de subjetividad, una *metamorfosis*: «De día, el cielo era el interior cósmico del casco de acero. De noche, la ley moral sobre nosotros. Con lanzallamas y trincheras, la técnica quiso arrastrar los rasgos del heroísmo al frente del idealismo alemán. Pero se equivocó. Confundió los desfiles heroicos con los desfiles hipocráticos, los de la muerte»<sup>435</sup>.

La técnica, en definitiva, aspira a disolver la naturaleza en la lógica del dominio y de la racionalidad instrumental. A la necesidad de interacción natural y social, el mito de la movilización total responde con morteros de 42 centímetros. Naturaleza, expresión y nación son los tres elementos clave del nuevo orden social. La guerra es el trazo diagonal que los une entre sí. No es sino el tema que Benjamin ya tratara en su ensayo sobre Goethe o en la propia crítica de la violencia, a propósito del mito de Níobe. La sangre y la muerte pasan a primer plano. Lo que encubren no es menos *violencia que crea derecho* que *nuevo orden mundial*. También la *técnica* es violencia que crea derecho y violencia que lo mantiene. El destino del hombre no es otro que disolverse en ella, ser mito viviente primero, mito mórbido después. Mito en todo caso: «La nación de los fascistas aparece, con este nuevo rostro de

---

433 W. Benjamin, *Estética y política*, op. cit., p. 72. Traducción modificada.

434 W. Benjamin, *Estética y política*, op. cit., p. 76.

435 W. Benjamin, *Estética y política*, op. cit., p. 79.

esfinge, como un nuevo secreto natural de la economía junto al antiguo que, lejos de disiparse en su técnica, presume de maniobras más amenazantes. [...] En el mando de un solo avión que porta bombas de gas está reunida toda la plenitud de poderes capaz de aislar a los ciudadanos de luz, aire y vida; la misma plenitud que en tiempos de paz está repartida entre miles de jefes de policía»<sup>436</sup>.

La estetización de la guerra del ensayo sobre la obra de arte [a la que el comunismo, presuntamente, responde con la politización del arte] consiste en esta estilización del fenómeno de la guerra; en la supresión de todos los síntomas de su carácter histórica y socialmente determinado por el equilibrio técnico de fuerzas, por las relaciones de dominio con la naturaleza por mor de su explotación y en la prolongación de dichas relaciones asimétricas al ámbito de los seres humanos mismos. La energía bélica, su condición de metáfora de la acción<sup>437</sup>, su brillo metálico, su totalidad bien dirigida, conducen siempre al olvido de lo social y de lo histórico. La guerra no puede seducir si no es presentada como estado de excepción permanente o como modo genuino de organización social. En general, opera a través de la supresión de los rasgos sociales, económicos y culturales de la guerra y su transmisión al nivel de la representación, precisamente el nivel en el que se abría la posibilidad de su estetización. *Técnica y estética* desempeñan funciones

---

436 W. Benjamin, *Estética y política*, op. cit., pp. 80-81.

437 Hillach se refiere a este respecto a la influencia de Ludwig Klages sobre Benjamin, muy presente por ejemplo en la lectura benjaminiana de Bachofen. Cfr. A. Hillach, A. Hillach, «The aesthetics of politics: Walter Benjamin's "Theories of German Fascism"», op. cit., p. 106. No cabe duda de que Benjamin leyó con interés los trabajos de Klages sobre expresión, representación y metáfora [véase, entre otros, L. Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, edición de H. E. Schröder, Múnich, 1968, p. 72 y siguientes], que le fueron de gran ayuda para entender cómo la Gran Guerra tal como había acontecido históricamente podía ser traducida en fundamento metafísico y en doctrina filosófica de la existencia. Es también interesante considerar la lectura que Benjamin llevó a cabo de la correspondencia de Rosa Luxemburg a principios de los años veinte, en la que abundan las referencias a la agitación republicana como expresión política de la Liga Espartaquista. Cfr. W. Benjamin, GS, VII/1, p. 447.



convergentes y complementarias en las políticas del expresionismo; políticas que, en última instancia, remiten a la hipóstasis de aquellos elementos particularmente superficiales del estado de guerra, a la comunicación de detalles socialmente irrelevantes que, en los medios de comunicación de masas, adquieren el rango filosófico de deducciones, antinomias y postulados.

En el ensayo de 1936 sobre la obra de arte, el mito de la guerra total toma las ondas:

Aquí ha de señalarse, especialmente respecto a los noticiarios semanales, cuya importancia propagandística no es susceptible de ser sobrestimada, que *la reproducción en masa favorece la reproducción de masas*. En desfiles gigantes y festivos, monstruosas asambleas, masivas celebraciones deportivas y, en fin, en la guerra, reproducidas hoy todas juntamente para su proyección y difusión, la masa se ve a sí misma cara a cara [...]. *Todos los esfuerzos realizados por la estetización de la política convergen en un punto que es la guerra*<sup>438</sup>.

Detrás del entramado técnico de la guerra de trincheras, la aviación portadora de bombas de gas y las emisiones radiofónicas de masas se ubica el mito de la movilización total, de la conjura de la obra del hombre en el sacrificio de su vida. Existe un lugar en el que la Otilie de *Las afinidades electivas*, en su lectura gundolfiana, y las máscaras de gas se dan la mano: la técnicamente renovada percepción sensorial de la humanidad, «que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos» y que ahora «ya lo es para sí misma»<sup>439</sup>. La crítica de la movilización total es realmente crítica de las consecuencias históricas y sociales del mito. La teoría crítica de Benjamin adquiere aquí, en consecuencia, rasgos propios de una teoría social y cultural del mito.

---

438 W. Benjamin, OC, I/2, pp. 44-45. Énfasis mío.

439 W. Benjamin, OC, I/2, p. 47.

Desde el punto de vista político, Benjamin abunda —si bien inadvertidamente— en algunos rasgos de la teoría de la transición democrática de Thomas Jefferson. Parece improbable que Benjamin conociera al teórico revolucionario norteamericano, pero lo cierto es que ambos comparten una aproximación hacia lo político basada en la relación medios/fines y en la conveniencia de recuperar la noción de «felicidad pública». Por parte de Benjamin, el objetivo es un nuevo vocabulario ético-político que reivindique los valores de la acción y de la espiritualidad sin caer en el mito de la movilización total. Benjamin vive con angustia la crueldad de su tiempo, su progresiva esclerosis cultural, la crisis eterna en la que parece sumido. Pero la alternativa no es la hipóstasis de la guerra y de la experiencia límite, concebidos como campos de pruebas ontológicas sobre la fortaleza del hombre moderno. Su filosofía política, en lo que tiene de experiencia personal, apuesta por el criticismo histórico: no se trata de autoafirmarse ante un presente corrupto (Jünger), sino de interrumpir un continuo histórico absolutamente estéril, de la consumación de lo efímero, de su nihilización absoluta en tanto que antesala de la felicidad, de la interrupción del *continuum* de una generación que se siente al borde del cambio epocal y que lo analiza frenéticamente, bien desde las izquierdas [Bloch, el joven Sorel, Lukács y en menor medida el polemista francés y *dreyfusard* Bernard Lazare (1865-1903)], bien desde las derechas [Jünger, Schmitt, Spengler, Moeller van den Bruck, Ludwig Klages y Ernst Niekisch].

Este es, me parece, el sentido último de sus célebres tesis «Sobre el concepto de historia» (1940). Nunca jamás, según Benjamin, lo hecho estará definitivamente hecho: siempre habrá sitio para una *Aufhebung*, una abolición del sufrimiento de los padres y los ancestros, igual que lo habrá para una nueva catástrofe o una nueva generación perdida: «La redención mesiánica es una tarea que nos asignan las generaciones pasadas. No hay Mesías enviado del Cielo: nosotros mismos somos el Mesías y cada generación

posee una parte del poder mesiánico que debe esforzarse por ejercer»<sup>440</sup>. Pura crítica inmanente, si se quiere, siempre que por *nosotros* se entienda la humanidad entera y siempre también que la herencia de las generaciones pasadas se entienda en términos de exigencia final, como consumación. Llevar a cabo esta restitución es lo que Benjamin entiende por revolución utópica, y absolutamente nada más. Por eso puede decir, en la tesis III, que de cara a su consecución «nada debe considerarse perdido para la Historia. Sólo a la humanidad redimida pertenece plenamente su pasado. Esto significa que sólo ella, en cada uno de sus momentos, puede citar su pasado. Cada uno de los instantes que ha vivido se convierte en una cita en el orden del día, y ese día es justamente el último»<sup>441</sup>. La necesidad de contemplar el estado de cosas generacional desde el punto de vista de su transformación conforma el núcleo de la atención de Benjamin a la política ya desde 1915: «Los elementos propios del estado final no están a la vista como informe tendencia de progreso, sino que se hallan hondamente insertados en cada presente en su calidad de creaciones y de pensamientos en peligro, reprobados y ridiculizados [...] El significado histórico actual de la universidad y los estudiantes, la forma de su existencia en el presente, sólo vale la pena describirlo en tanto que metáfora, en tanto que reflejo de un estado supremo, metafísico, de la historia»<sup>442</sup>.

La juventud, en tanto que institución histórico-crítica, tiene una composición ético-política más proclive a la crítica histórica. Su proverbial pobreza no es otra que la pobreza de su experiencia histórica, la misma que ha de ser transformada: los adultos no han hecho sino interpretar el mundo de acuerdo con su experiencia, ahora se trata de transformarlo. ¿Cómo hacerlo sin caer en la misma intrascendencia a la que su racionalidad

---

440 M. Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Madrid, FCE, 2005, p. 59.

441 Cfr. W. Benjamin, OC, I/2, p. 306.

442 W. Benjamin, «La vida de los estudiantes», OC, II/1, p. 77.

instrumental, su afán por la seguridad y el progreso, les condenó?: «El adulto sonríe con superioridad al decirnos que nos sucederá lo mismo a nosotros. De este modo desvaloriza de antemano los años que nosotros estamos viviendo»<sup>443</sup>.

Jefferson es relevante a estos efectos en tanto su concepción de la revolución enfatiza sobremanera la importancia de la transición democrática, revaloriza lo grande, lo nuevo y lo futuro; aquello por lo que Benjamin suspiraba en su breve artículo «Experiencia» (1913), escrito precisamente contra «la experiencia eterna de la carencia de espíritu»<sup>444</sup> de su época. La «grandeza» de Jefferson proviene de la radicalidad de su búsqueda de la libertad en la sociedad, llegando al punto de unir «Constitución» y «rebelión» en la destrucción del antiguo régimen y el comienzo del nuevo. Las diferencias son muy notables, claro está, desde el momento en que Jefferson es un teórico del diseño institucional y de la codificación positiva de los deberes de las instituciones, y Benjamin un defensor de su abolición definitiva. Las diferencias en cuanto a su consideración de la praxis política [que toma pie, asimismo, en el hecho de que Jefferson no fue un teórico puro, sino un activista, un político, en definitiva, todo un presidente de los Estados Unidos de América], no puede oscurecer el hecho de que ambos desconfiaran profundamente del abismo entre medios y fines<sup>445</sup>.

Una de las grandes tareas de Jefferson como teórico consistió en defender la homogeneidad autorreferencial de medios y fines, esto es, en generar democracia no desde la autoridad revolucionaria, sino desde la praxis democrática en tiempo real, asumiendo también sus pasos en falso o su obcecación. El proceso constitucional debe permanecer siempre abierto; no puede cerrarse tras el proceso revolucionario, que siempre es sólo el

---

443 W. Benjamin, «Experiencia», OC, II/1, p. 55.

444 W. Benjamin, OC, II/1, p. 57.

445 Benjamin no confiaba en las instituciones, tampoco en las instituciones por venir, y detestaba hablar de asuntos de actualidad política; fue siempre un militante sin partido.

principio<sup>446</sup>. La veneración de las instituciones resulta ser un factor terminal en la tarea revolucionaria: la recreación excesiva en lo creado afecta por igual al conservador (de izquierda, tanto como de derecha) de la era de la seguridad —en la que creció el joven Benjamin— como a las instituciones de finales del siglo XVIII con la que Jefferson hubo de enfrentarse. Este último llega incluso a proponer una periodización ideal revolucionaria: dos décadas entre un proceso y el siguiente, para que los logros de la revolución no se esclerotizaran<sup>447</sup>. Jefferson sostiene, en esta línea, que los medios y los fines de la revolución no deben separarse. La democracia es fin y es medio, «ahí donde cada hombre tome parte en la dirección de su república de distrito [...] no solamente un día de elecciones al año, sino cada día»<sup>448</sup>. Benjamin no habría propuesto algo tan práctico como este enfoque jeffersoniano pero, sin duda, habría apreciado su planteamiento de la cuestión antes de descartarlo.

Por ejemplo, en su defensa de la huelga general proletaria, Benjamin apunta a una cuestión similar, salvo que él equipara la naturaleza de los fines y apuesta por un medio puro. Por el contrario, Jefferson piensa en un fin concreto [la democracia republicana] cuya naturaleza revolucionaria exige un medio igualmente puro [ella misma]. Por eso puede Jefferson plantear la continuidad entre rebelión y Constitución, porque ésta, si es esencialmente republicana y democrática, no está concebida para durar: he aquí el núcleo duro de la *Bildung* democrática. Este espíritu es lo que Benjamin a todas luces reclama para su generación: la adopción de un espíritu superior, la creación continua de experiencias (democráticas), y no la sujeción a criterios instrumentales, a la manera del falso adulto, cuya repercusión definitiva

---

446 Th. Jefferson, *La declaración de independencia*, edición de M. Hardt, Madrid, Akal, 2009, p. 85. Se trata de la carta del 29 de enero de 1787 a Abigail Adams, esposa del también futuro presidente John Adams.

447 M. Hardt, «Introducción» a Th. Jefferson, *La declaración de independencia*, op. cit., p. 17.

448 Th. Jefferson, *La declaración de independencia*, op. cit., 129. Se trata de una carta de Jefferson a Joseph Cabell con fecha de 2 de febrero de 1816.

conocemos por la guerra de 1914: «los medios para conseguir la transición no se separan de sus fines. El esquema de autonomía y participación democrática, como el sistema de distritos o la Comuna de París [se refiere naturalmente a la primera, que tuvo lugar entre 1789 y 1795, EMZ] no constituyen el fin de la transición revolucionaria, sino más bien sus medios principales»<sup>449</sup>. Jefferson reivindica, tanto como Benjamin, un concepto superior de la experiencia política, uno que permita la necesaria transformación social cuyas respectivas generaciones necesitaban. La transición continua tiene también la virtualidad de eludir la importancia de la relación entre principio y final, uno de los más importantes quebraderos de cabeza de toda política radical. La negación por Benjamin del continuo temporal, del *tempo* de su generación, responde al mismo interés. Jünger habría tratado de afirmar lo que de expresivo tiene el hombre en combate desde la perspectiva de un presente deprimido. Esto explica su recurso al mito, a la leyenda nacional y a la raza del guerrero. Benjamin y Jefferson hacen todo lo contrario: conciben el presente como algo que debe ser interrumpido, no dado por supuesto como marco ineludible de la reflexión o la praxis política. De ahí el célebre aserto: «No me da ningún miedo, aunque ése será el resultado de nuestro experimento, que pueda confiarse en los hombres para que se gobiernen a sí mismos sin un señor»<sup>450</sup>.

Esta posición atraviesa la práctica totalidad de las reflexiones históricas, técnicas y políticas de Benjamin. Por ejemplo, en la tesis de 1940 se arguye contra el determinismo tradicionalmente asociado al materialismo histórico vulgar; la meta, por el contrario, consistiría en alcanzar un estado en cuyo interior la idea de progreso hubiera sido aniquilada. El nuevo concepto principal es la *actualización*, la transformación del presente, nunca el

---

449 M. Hardt, «Introducción» a Th. Jefferson, *La declaración de independencia*, op. cit., pp. 25-26.

450 Th. Jefferson, *La declaración de independencia*, op. cit., p. 88. Se trata de una carta del 2 de julio de 1787 a David Hartley.

progreso hacia un estadio civilizatorio perfecto: «comprender la actualidad como la otra cara de la eternidad, la que está alojada en la historia, y registrar la huella de esta cara oculta»<sup>451</sup>. Benjamin se parece más, en 1940, a un teórico del instante histórico que a un filósofo de la historia. La tarea del historiador crítico consiste en captar las imágenes móviles del pasado y traerlas al presente, en cuanto deliberadamente relevantes para él; esta tarea es denominada, muy en sintonía con Proust, el *despertar*, uno que no consiste en despertar del sueño moderno, para pasar a otro estado de vigilia [1940 no ofrecía grandes perspectivas a este respecto], sino en una inversión dialéctica: el sueño se convierte en realidad [las revoluciones fallidas] y la realidad en sueño [la sociedad industrial, la inequidad constitutiva y los avances productivo-destructivos]. A propósito de esta «modernidad cruel», tal como Benjamin la denomina asiduamente en sus escritos de juventud, es interesante ahora enlazar con el diagnóstico de Max Weber.

##### 5. Max Weber y la religión capitalista: la deuda como mito

Esta última línea de argumentación de Benjamin nos devuelve a principios de la década de los veinte. En un breve texto, aunque muy relevante, titulado «Kapitalismus als Religion»<sup>452</sup> [El capitalismo como religión], Benjamin construye una pequeña teoría económica del mito del sacrificio y de la deuda moral. En este fragmento de 1921 Benjamin señala al cristianismo como la única forma simbólica o unidad discursiva que se asentaría sobre la

---

451 W. Benjamin, GS, IV/2, p. 75.

452 W. Benjamin, GS, VI, pp. 100-103. Se trata del fragmento 74. Existe una importante aportación colectiva a la comprensión del fragmento, a la cual debo buena parte de mi exposición: D. Baecker (ed.), *Kapitalismus als Religion*, Berlín, Kadmos, 2009. Destacan las aportaciones de U. Steiner, «Die Grenzen des Kapitalismus» (pp. 35-59), W. Hamacher, «Schuldgeschichte. Benjamins Skizze “Kapitalismus als Religion”» (pp. 77-119) y A. Haverkamp, «Geld und Geist. Die Metapher des Geldes und die Struktur der Offenbarung» (pp. 175-186).

equiparación de culpa y vida sin dejar puerta alguna de entrada a cualesquiera formas de expiación. Benjamin sigue a Bloch [que en su *Thomas Müntzer* había acuñado ya la fórmula *capitalismo como religión*] quien, en clave católica, parece atenerse a la idea de que el origen divino de Cristo sólo puede consumarse en el rechazo de todo lo mundano, llegando con el tiempo a involucrarse con lo mundano y lo despreciable como ninguna otra deidad conocida lo había hecho. Benjamin parece asociar la *crucifixión* con este rechazo de lo inmanente, a modo de idea trascendental, y no, por ejemplo, con la potencial ejemplaridad de la vida de Jesús.

Mi lectura de este texto conduce a una doble problemática vinculada a la teoría benjaminiana del mito<sup>453</sup>: (1) la inversión kantiana de la doctrina de Pablo de Tarso, y (2) la potencial relación entre la teoría crítica de Benjamin y el análisis de Max Weber del problema de la racionalidad específica de Occidente como forma de *desencantamiento del mundo*.

Benjamin, en mi opinión, va más allá de Kant, pero no necesariamente más allá de Marx y de Weber, cuando sostiene que el cristianismo no es sólo

---

453 Sigo en este punto a M. Mack, «Between Kant and Kafka: Benjamin's notion of law», en *Neophilologus*, vol. 85, Amsterdam, Kluwer Academic Publishers, 2001, pp. 257-272. Para este apartado resultan de particular utilidad algunos trabajos antes mencionados: J. A. Zamora, «Dialéctica mesiánica: Tiempo e interrupción en Walter Benjamin», en G. Amengual, M. Cabot y J. L. Vermal, (eds.), *Ruptura de la tradición*, Madrid, Trotta, 2008, p. 106 y siguientes, así como D. Schöttker, «“Kapitalismus als Religion” und seine Folgen. Benjamins Deutung der kapitalistischen Moderne zwischen Weber, Nietzsche und Blanqui», en B. Witte y M. Ponzi (eds.), *Theologie und Politik*, Berlín, Erich Schmidt, 2005, p. 78 y siguientes. En ese mismo volumen colectivo, es muy recomendable también el ensayo de S. Weigel, «Der Märtyrer und der Souverän» (p. 94 y siguientes). Existe también una reciente aportación de M. Löwy, «Anticapitalist Readings of Weber's Protestant Ethic: Ernst Bloch, Walter Benjamin, György Lukacs, Erich Fromm», en *Logos. A Journal Of Modern Society & Culture*, vol. 9, n° 1, 2010, que enlaza con las ideas que expongo aquí. He trabajado esta cuestión, desde un enfoque más amplio, en una edición crítica del ensayo de Benjamin «Hacia la crítica de la violencia» en Biblioteca Nueva, Madrid, 2010, así como en E. Maura Zorita, «Validity without Significance: Benjamin's "Critique of Violence" Today», en S. Dam y J. Hall (eds.), *Inside and Outside the Law: Perspectives on Evil, Law and the State*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2009, pp. 143-154. Por último, puede verse también E. Maura Zorita, «Para una lectura crítica de *Hacia la crítica de la violencia* de Walter Benjamin: Schmitt, Kafka, Agamben», en *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, n° 41, 2009, pp. 267-276.



parte integrante del sistema económico capitalista, sino que cristianismo, derecho y violencia son completamente equivalentes. La reversión de Kant de la contraposición paulina entre espíritu y letra estaría en la base de esta problemática. También, como veremos, puede decirse que Benjamin no lleva hasta el final la idea de que el capitalismo no está sólo religiosamente condicionado, sino que es en sí un fenómeno religioso. Más bien, Benjamin parte de categorías weberianas para sustentar su diagnóstico del capitalismo como religión de culto, cuyo ciclo de producción no se interrumpe nunca<sup>454</sup>. Dada la importancia que el fragmento tiene para el desarrollo de mi argumentación, ofreceré una traducción castellana del mismo antes de comenzar con el análisis. He añadido como notas al pie las referencias bibliográficas que los editores de las *Gesammelte Schriften* dan en las páginas 690-691 del volumen VI, incluyendo también las versiones en lengua castellana, si las hubiere, así como algunas aclaraciones de interés para el tema en cuestión.

WALTER BENJAMIN

*Kapitalismus als Religion* [Fragment]

Im Kapitalismus ist eine Religion zu erblicken, d.h. der Kapitalismus dient essentiell der Befriedigung derselben Sorgen, Qualen, Unruhen, auf die ehemals die so genannten Religionen Antwort gaben. Der Nachweis dieser religiösen Struktur des Kapitalismus, nicht nur, wie Weber meint, als eines religiös bedingten Gebildes, sondern als einer essentiell religiösen Erscheinung, würde heute noch auf den Abweg einer maßlosen

---

454 Cfr. B. Lindner, «Der 11-9-2001 oder Kapitalismus als Religion», en Nikolaus Müller Schöll (ed.), *Ereignis, Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung, Anspruch und Aporien*, Bielefeld, 2003, p. 201.

Universalpolemik führen. Wir können das Netz in dem wir stehen nicht zuziehn. Später wird dies jedoch überblickt werden.

Drei Züge jedoch sind schon der Gegenwart an dieser religiösen Struktur des Kapitalismus erkennbar. Erstens ist der Kapitalismus eine reine Kultreligion, vielleicht die extremste, die es je gegeben hat. Es hat in ihm alles nur unmittelbar mit Beziehung auf den Kultus Bedeutung, er kennt keine spezielle Dogmatik, keine Theologie. Der Utilitarismus gewinnt unter diesem Gesichtspunkt seine religiöse Färbung. Mit dieser Konkretion des Kultus hängt ein zweiter Zug des Kapitalismus zusammen: die permanente Dauer des Kultus. Der Kapitalismus ist die Zelebrierung eines Kultes sans rêve et sans merci. Es gibt da keinen „Wochentag“, keinen Tag der nicht Festtag in dem fürchterlichen Sinne der Entfaltung allen sakralen Pompes, der äußersten Anspannung des Verehrenden wäre. Dieser Kultus ist zum dritten verschuldend. Der Kapitalismus ist vermutlich der erste Fall eines nicht entschuldigenden, sondern verschuldenden Kultus. Hierin steht dieses Religionssystem im Sturz einer ungeheuren Bewegung. Ein ungeheures Schuldbewußtsein das sich nicht zu entschuldigen weiß, greift zum Kultus, um in ihm diese Schuld nicht zu sühnen, sondern universal zu machen, dem Bewußtsein sie einzuhämmern und endlich und vor allem den Gott selbst in diese Schuld einzubegreifen, um endlich ihn selbst an der Entsühnung zu interessieren. Diese ist hier also nicht im Kultus selbst zu erwarten, noch auch in der Reformation dieser Religion, die an etwas Sichereres in ihr sich müßte halten können, noch in der Absage an sie. Es liegt im Wesen dieser religiösen Bewegung, welche der Kapitalismus ist, das Aushalten bis ans Ende, bis an die endliche völlige Verschuldung Gottes, den erreichten Weltzustand der Verzweiflung auf die gerade noch gehofft wird. Darin liegt das historisch Unerhörte des Kapitalismus, daß Religion nicht mehr Reform des Seins sondern dessen Zertrümmerung ist. Die Ausweitung der Verzweiflung zum religiösen Weltzustand aus dem die Heilung zu erwarten

sei. Gottes Transzendenz ist gefallen. Aber er ist nicht tot, er ist ins Menschenschicksal einbezogen. Dieser Durchgang des Planeten Mensch durch das Haus der Verzweiflung in der absoluten Einsamkeit seiner Bahn ist das Ethos das Nietzsche bestimmt. Dieser Mensch ist der Übermensch, der erste der die kapitalistische Religion erkennend zu erfüllen beginnt. Ihr vierter Zug ist, daß ihr Gott verheimlicht werden muß, erst im Zenith seiner Verschuldung angesprochen werden darf. Der Kultus wird von einer ungereiften Gottheit zelebriert, jede Vorstellung, jeder Gedanke an sie verletzt das Geheimnis ihrer Reife.

Die Freudsche Theorie gehört auch zur Priesterherrschaft von diesem Kult. Sie ist ganz kapitalistisch gedacht. Das Verdrängte, die sündige Vorstellung, ist aus tiefster, noch zu durchleuchtender Analogie das Kapital, welches die Hölle des Unbewußten verzinst.

Der Typus des kapitalistischen religiösen Denkens findet sich großartig in der Philosophie Nietzsches ausgesprochen. Der Gedanke des Übermenschen verlegt den apokalyptischen Sprung nicht in die Umkehr, Sühne, Reinigung, Buße, sondern in die scheinbar stetige, in der letzten Spanne aber sprengende, diskontinuierliche Steigerung. Daher sind Steigerung und Entwicklung im Sinne des „non facit saltum“ unvereinbar. Der Übermensch ist der ohne Umkehr angelangte, der durch den Himmel durchgewachsene, historische Mensch. Diese Sprengung des Himmels durch gesteigerte Menschhaftigkeit, die religiös (auch für Nietzsche) Verschuldung ist und bleibt, hat Nietzsche präjudiziert. Und ähnlich Marx: der nicht umkehrende Kapitalismus wird mit Zins und Zinseszins, als welche Funktion der Schuld (siehe die dämonische Zweideutigkeit dieses Begriffs) sind, Sozialismus. Kapitalismus ist eine Religion aus bloßem Kult, ohne Dogma.

Der Kapitalismus hat sich —wie nicht allein am Calvinismus, sondern auch an den übrigen orthodoxen christlichen Richtungen zu erweisen sein

muß— auf dem Christentum parasitär im Abendland entwickelt, dergestalt, daß zuletzt in wesentlichen seine Geschichte die seines Parasiten, des Kapitalismus ist.

Vergleich zwischen den Heiligenbildern verschiedener Religionen einerseits und den Banknoten verschiedener Staaten andererseits.

Der Geist, der aus der Ornamentik der Banknoten spricht.

Kapitalismus und Recht. Heidnischer Charakter des Rechts. Sorel, *Réflexions sur la violence*, p. 262.

Überwindung des Kapitalismus durch Wanderung. Unger, *Politik und Metaphysik*, p. 44.

Fuchs: *Struktur der kapitalistischen Gesellschaft* o.ä. [?] ]

Max Weber: *Ges. Aufsätze zur Religionssoziologie*, 2 Bd, 1919/20.

Ernst Troeltsch: *Die Soziallehren der chr. Kirchen und Gruppen* (Ges. W. I, 1912).

Siehe vor allem die Schönbergsche Literaturangabe unter II.

Landauer, *Aufruf zum Sozialismus*, p. 144.

Die Sorgen: eine Geisteskrankheit, die der kapitalistischen Epoche eignet. Geistige (nicht materielle) Ausweglosigkeit in Armut, Vaganten - Bettel- Mönchtum. Ein Zustand der so ausweglos ist, ist verschuldend. Die „Sorgen“ sind der Index dieses Schuldbewußtseins von Ausweglosigkeit. „Sorgen“ entstehen in der Angst gemeinschaftmäßiger, nicht individuell-materieller Ausweglosigkeit.

Das Christentum zur Reformationszeit hat nicht das Aufkommen des Kapitalismus begünstigt, sondern es hat sich in den Kapitalismus umgewandelt.

Methodisch wäre zunächst zu untersuchen, welche Verbindungen mit dem Mythos je im Laufe der Geschichte das Geld eingegangen ist, bis es aus dem Christentum soviel mythische Elemente an sich ziehen konnte, um den eignen Mythos zu konstituieren.

Wergeld / Thesaurus der guten Werke / Gehalt der dem *Priester* geschuldet wird. Plutos als Gott des Reichtums.

Adam Müller: *Reden über die Beredsamkeit*, 1816, S. 56ff.

Zusammenhang des Dogmas von der auflösenden, uns in dieser Eigenschaft zugleich erlösenden und tötenden Natur des Wissens, mit dem Kapitalismus: die Bilanz als das erlösende und erledigende Wissen.

Es trägt zur Erkenntnis des Kapitalismus als einer Religion bei, sich zu vergegenwärtigen, daß das ursprüngliche Heidentum sicherlich zu allernächst die Religion nicht als ein „höheres“ „moralisches“ Interesse, sondern als das unmittelbarste praktische gefaßt hat, daß es sich mit andern Worten ebensowenig wie der heutige Kapitalismus über seine „idealle“ oder „transzendente“ Natur im klaren gewesen ist, vielmehr im irreligiösen oder andersgläubigen Individuum seiner Gemeinschaft genau in dem Sinne ein untrügliches Mitleid derselben sah, wie das heutige Bürgertum in seinen nicht erwerbenden Angehörigen.

\*\*\*

WALTER BENJAMIN

*El capitalismo como religión* [Fragmento]

Se puede observar en el capitalismo una religión; esto es, el capitalismo sirve esencialmente para satisfacer las mismas preocupaciones, angustias y desasosiegos anteriormente respondidas por la así llamada religión. La prueba de la estructura religiosa del capitalismo —no sólo como fenómeno religiosamente condicionado, tal como Weber pensó, sino como fenómeno esencialmente religioso— [nos] desorienta todavía hoy hacia una polémica sin medida, universal. No podemos poner fin [en el sentido de *captar*

*totalmente*, EMZ] a la red en la que permanecemos. Una mirada abarcadora será, sin embargo, posible más adelante.

Tres características principales de la estructura religiosa del capitalismo son en todo caso reconocibles en el presente. En primer lugar, el capitalismo es una religión de culto, quizá la más extrema que haya tenido lugar. Dentro de ella todo tiene solamente significado en relación directa con el culto; no conoce ninguna dogmática en particular, ninguna teología. Desde este punto de vista, el utilitarismo adquiere su matiz religioso. Con esta concreción del culto conecta una segunda característica del capitalismo: la duración permanente del culto. El capitalismo es la celebración del culto *sans rêve et sans merci*<sup>455</sup> [«sin sueño y sin gracia», EMZ]. Aquí no hay ningún «día laborable» [*Wochentag*], ningún día que no fuera día festivo, en el sentido terrible de la manifestación de toda la pompa sacra, [un día] que fuera el esfuerzo más manifiesto del adorador. Este culto es, en tercer lugar, uno que genera culpa/deuda [o que las causa; *verschuldend* significa, además, tanto «que genera *deudas*»<sup>456</sup>, como «que genera culpa», EMZ]. Probablemente, el capitalismo es el primer caso de culto que no genera arrepentimiento, sino [de culto que] genera culpa. Aquí se encuentra este sistema religioso arrastrado por un enorme movimiento. Un gigantesco sentimiento de culpa/deuda, que no sabe cómo mostrar arrepentimiento, echa mano del

---

455 Cabe la posibilidad de que nos hallemos ante una errata del propio Benjamin. El texto dice probablemente *sans trêve et sans merci*, que no es sino el sexto principio del decálogo medieval de caballería, referido a la manera de enfrentarse a los infieles: *sin tregua y sin generosidad*. Doy por buena esta opción, como hace el traductor inglés Chad Kautzer en su versión en E. Mendieta (ed.), *The Frankfurt School On Religion. Key Writings by the major Thinkers*, Nueva York, Routledge, 2005, p. 262. O, incluso, como hace el anónimo traductor español del fragmento de Benjamin en esta versión imposible de trazar [<http://catigaras.blogspot.com/2008/05/el-capitalismo-como-religion-walter.html>], pero que sigue siendo, con todo, la única traducción disponible en nuestra lengua.

456 Una de las claves del fragmento, sobre todo para aquellos que somos hispanoparlantes, radica en la ambigüedad de la voz *Schuld* en lengua alemana. Significa por igual deuda y culpa: *sich verschulden* significa *endendarse*, al tiempo que la expresión *durch fremdes Verschulden* significa, por ejemplo, *por culpa ajena*. En la misma línea se encuentra la muy práctica expresión *hoch verschuldet sein*, que significa *estar hasta arriba de deudas*.

culto, no para reparar la culpa/deuda, sino para hacerla universal, para golpearla en la conciencia y finalmente, sobre todo, incluir a Dios mismo en esa culpa, para que se interese finalmente en el arrepentimiento. Este [arrepentimiento] no ha de esperarse en el culto mismo, tampoco en la reforma de esta religión —que debe apoyarse en algo seguro dentro de sí misma—, como tampoco en su negación [*Absage*]. En la esencia de ese movimiento religioso que es el capitalismo se encuentra —el resistir hasta el final, hasta la definitiva y completa atribución de culpa a Dios— la consecución de un estado mundial de desesperación que no es sino lo que se espera<sup>457</sup> [*auf die gerade noch gehofft wird*]. En esto estriba lo históricamente tremendo del capitalismo [*das historisch Unerhörte des Kapitalismus*], que la religión no es ya reforma del ser [*nicht mehr Reform des Seins*], sino su destrucción [*Zertrümmerung*]. La trascendencia de Dios ha caído, pero él no ha muerto, ha sido insertado en el destino del hombre. Este tránsito del hombre planetario [*Planeten Mensch*] a través del hogar de la desesperación es, en la soledad absoluta de su camino, el *ethos* descrito por Nietzsche. Este hombre es el *Übermensch*, el primero que [cognitivamente] empieza a dar cuenta de la religión capitalista. La cuarta característica [de la estructura religiosa del capitalismo] consiste en que su Dios debe ser ocultado, y [en que] sólo puede hablarse del él en el cenit de su culpabilidad. El culto se celebra ante una deidad inmadura [*Der Kultus wird von einer ungereiften Gottheit zelebriert*], mientras cada imagen, cada idea [que tenemos] de ella, lesiona el secreto de su madurez [*Reife*].

La teoría freudiana pertenece también al dominio sacerdotal de ese culto. Está pensada como totalmente capitalista. Lo reprimido, la imaginación pecaminosa es, en lo más profundo y por [una] analogía todavía

---

457 «Lo que se espera» traduce aquí el verbo alemán *hoffen* (confiar, esperar) y el sustantivo afín *Hoffnung* (esperanza).

por aclarar, el capital, que paga los intereses [*verzinst*] por el infierno del inconsciente.

Este tipo de pensamiento capitalista, religioso, se expresa de forma grandiosa en la filosofía de Nietzsche. El pensamiento del *Übermensch* traslada el «salto» apocalíptico [*den apokalyptischen Sprung*] no al regreso [*Umkehr*], [a la] expiación, purificación [y] penitencia, sino al aparentemente continuo, aunque finalmente dinamitador, discontinuo acrecentamiento<sup>458</sup> [*Steigerung*]. Por eso, acrecentamiento y desarrollo son, en el sentido del *non facit saltum* [del no dar saltos], incompatibles. El *Übermensch* es aquel hombre histórico que se funda [al que se llega] sin cambios, [el hombre] que atraviesa el cielo [*der durch den Himmel (...)*]. Este hacer saltar el cielo por medio de una creciente impetuosidad humana [humanidad], que es y [que] persevera «religiosamente» (también para Nietzsche) como endeudamiento/culpa [*Verschuldung*], lo prejuzgó Nietzsche. Igualmente Marx: el capitalismo sin retorno se vuelve, con los intereses [y con los] intereses de intereses, cuya función es la deuda/culpa (véase la ambigüedad demoníaca de ese concepto), socialismo.

El capitalismo es una religión del mero culto, sin dogma. El propio capitalismo se desplegó parasitariamente —no solamente en el calvinismo, sino también, como ha de mostrarse, en otras vertientes del cristianismo ortodoxo— en la cristiandad occidental, de modo que, finalmente, su historia es esencialmente la de su parásito, el capitalismo.

Comparación entre las imágenes sagradas [*Heiligenbildern*] de las distintas religiones, por un lado, y los billetes de los distintos Estados, por el otro.

El espíritu que se expresa en la ornamentación de los billetes.

---

458 De nuevo, una voz de factura impositiva: *Steigerung* sirve en lengua alemana, entre otros usos, para denotar aumento de impuestos o cargas. Por ejemplo, en la expresión *Steigerung der Einfuhren*, que en economía traduce *incremento de las importaciones*. También puede connotar *comparación* o *mejora* (del rendimiento): *Steigerung der Leistung*.



Capitalismo y derecho. Carácter pagano del derecho. Sorel, *Réflexions sur la violence*, p. 262<sup>459</sup>.

Superación del capitalismo a través del tránsito/migración [*Wanderung*]. Unger, *Politik und Metaphysik*, p. 44<sup>460</sup>.

Fuchs: *Struktur der kapitalistischen Gesellschaft* [Estructura de la sociedad capitalista<sup>461</sup>], o.ä. [¿?]

Max Weber: *Ges. Aufsätze zur Religionssoziologie*, 2 Bd, 1919/20<sup>462</sup>.

Ernst Troeltsch: *Die Soziallehren der chr. Kirchen und Gruppen* (Ges. W. I, 1912).

Ver sobre todo la bibliografía schönbergiana bajo II [¿?]

Landauer, *Aufruf zum Sozialismus*, p. 144<sup>463</sup>.

Las preocupaciones/inquietudes: una enfermedad del espíritu que es propia de la época capitalista. Desesperación [*Ausweglosigkeit*] espiritual (no material) en la pobreza, el vagabundeo —mendicidad— [y el] monacato. Un estado [*Zustand*] así de desesperado es generador de culpa. Las «preocupaciones» son el índice de la conciencia de culpa<sup>464</sup> [*der Index dieses Schuldbewußtseins*] de la desesperación. Las preocupaciones se forjan<sup>465</sup> en el miedo ante la desesperación común [o colectiva], no ante la [desesperación] individual-material.

---

459 Cfr. G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2005, p. 281.

460 Cfr. E. Unger, *Politik und Metaphysik. Die Theorie. Versuche zu philosophischer Politik*, I. Berlín, David, 1921. Disponible actualmente en una edición distinta que los editores de Benjamin no citan: E. Unger, *Politik und Metaphysik*, edición de Mangred Voigt, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989.

461 Cfr. B. A. Fuchs, *Der Geist der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Eine Untersuchung über seine Grundlage und Voraussetzungen*, Berlín, München, 1914.

462 M. Weber, *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I-III, Madrid, Taurus, 2001.

463 Cfr. G. Landauer, *Aufruf zum Sozialismus*, Berlín, edición de Paul Cassirer, 1919/20.

464 En nuestra lengua hablaríamos, muy sintomáticamente, dicho sea de paso, de *sentimientos de culpa*.

465 El original alemán dice: *entstehen in der Angst* [...], y no, más cotidianamente, *entstehen aus* [*der Angst*] (surgir, originarse). Quiero pensar que merece la pena forzar la traducción hacia *forjarse en* que omitir esta salvedad.

El cristianismo de la época de la Reforma no favoreció la aparición del capitalismo, sino que se transformó en él.

Metódicamente, habría que investigar en primer lugar qué vínculos estableció, en el transcurso de la historia, el dinero con el mito, hasta que pudo hacerse con tantos elementos míticos del cristianismo [como] para constituir su propio mito.

*Wergeld*<sup>466</sup> / Tesouro de las buenas obras / El salario que se adeuda al sacerdote. Plutón<sup>467</sup> como dios de los ricos.

Adam Müller: *Reden über die Beredsamkeit* [Discursos sobre la elocuencia], 1816, p. 56 y ss<sup>468</sup>.

Conexión del dogma de la naturaleza del conocimiento —la cual es, en calidad de disolvente, para nosotros, al mismo tiempo redentora y mortífera— con el capitalismo: el balance como conocimiento liberador [*erlösend*] y destructivo/ruinoso [*erledigend*].

Contribuye al conocimiento del capitalismo como religión el hacer presente que originalmente los infieles consideraron la religión no como un «elevado» interés «moral», sino como el más inmediatamente práctico; en otras palabras, fueron tan poco conscientes, como el capitalismo actual, de su naturaleza «ideal» o «trascendente», que vieron más bien en el individuo irreligioso o heterodoxo [*andersgläubig*], precisamente, a un miembro seguro

---

466 En la vieja ley teutónica, así como en la antigua legislación inglesa, *Wergeld* (también *Wergilt* en otras regiones del norte de Europa) denota el valor asignado a la vida humana. La cantidad se pagaba, lo cual ya es tener juicio, al señor del difunto o a su familia. Si tal cosa no llegara a producirse, y en función del rango social de la víctima, se corría el riesgo de un ajuste de cuentas. En el caso de los esclavos, aunque su precio fuera simbólicamente cero, era común compensar la muerte del difunto con arreglo a su valor de uso como esclavo. Fuente: <http://www.duhaime.org>.

467 En la mitología griega, Hades.

468 Cfr. A. Müller, *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*, Múnich, Drei Masken, 1816.

de ella, igual que la burguesía actual [hace] con sus miembros no asimilables<sup>469</sup> [*in seinen nicht erwerbenden Angehörigen*].

\*\*\*

1. Benjamin plantea que el capitalismo carece de dogmática; en él todo es culto. Creo que se trata de una referencia a la historia de la problemática paulina sobre el culto y el dogma, también tratada por Kant. A este respecto, Kant ha podido releer los fundamentos de la cristología tomando la oposición entre *espíritu* y *letra* [en términos modernos, caridad y ley, cuerpo y vida] con el fin de revertirla. Si [en Carta a los Corintios] Pablo no sólo no rechaza el cuerpo como tal, sino que lo salvaguarda como templo de Dios, Kant, por su parte, procede a desvincular directamente caridad y ley. No hay ley si previamente no existe libertad respecto de las condiciones materiales de la existencia. Para Benjamin, esta postura dialéctica inaugura una larga afinidad electiva entre la Reforma y el paganismo, que él trata de compensar, no obstante, con una confusa alusión al rabinismo y a la ley de Moisés.

El ardid de Benjamin parece evidente, en tanto que define el paganismo, interesadamente, como aquella forma religiosa que equipara culpa y vida. Pablo, sin embargo, no ha efectuado tal separación y por tanto nunca habría dado pie a la equiparación de capitalismo y religión en términos de Benjamin [la satisfacción de la angustia y del desasosiego]. Realmente, la postura de Pablo estaba dividida entre la ley de Dios [espíritu inteligible escrito en el corazón] y la ley del pecado [preceptos, aparentemente al menos, de la ley judía, que estaban asociados a la letra escrita]. La solución de Pablo, en la tradicional presentación de esta polémica, sería prescindir de la ley escrita por mor de la ley del espíritu. La

---

469 En el sentido de *miembros no productivos*.

propia encarnación de Dios, Cristo, completaría materialmente el espíritu de la ley y haría de las leyes escritas meras cifras obsoletas. Sin embargo, Pablo se cubre las espaldas matizando que realmente la ley del pecado «encuentra su oportunidad en el precepto» [Romanos 7: 7]. En tanto que prohibitiva, la ley incita —nos dice Pablo— a la trasgresión. Lo hace, precisamente, presentando a la imaginación el objeto de deseo. Pecado y muerte se insinúan en forma de precepto en la ley judía. Para Pablo, el precepto no es más que una representación de la ley divina que, una vez intervenida y corrompida por la letra, deriva bien en una normatividad sin significado espiritual, bien en una seducción transgresora de la imaginación.

Por el contrario, Kant y Benjamin distinguen nítidamente entre los preceptos del derecho positivo y la forma del precepto no como cáscaras vacías, sino como límites de la responsabilidad y de la acción individual; límites que, bajo la forma de la escritura, ya no pueden ser para ninguno de los dos representaciones del espíritu de la ley divina. La ley judía es un lugar ejemplar donde resolver esta cuestión, pero Kant y Benjamin no toman tampoco partido por ella. La liberación de la tiranía y la posibilidad de la libertad subjetiva son lo que está en juego en esta relación del individuo con la normatividad del precepto, y si a esta posible liberación la denomina Benjamin «divina» o «trascendental» no es, creo, para invocar la fuerza de ley o la fundamentación mística de la autoridad (Derrida), sino para llamar la atención sobre una forma de justicia que no pueda ser representada y que, sin embargo, implique inequívocamente un límite, la experiencia de un límite específico.

Benjamin, de haber mediado en esta cuestión, parecería proclive a afirmar que Pablo no separa realmente caridad y ley, como sí hace Kant, porque aquél todavía necesita conservar la fuerza rabínica, con toda su carga polémica, para que lleve a cabo el tránsito del pecado a la vida pura. Su cristología no se centra tanto en la muerte como en la caridad de la vida de

Jesús. En tanto que racial y cultural, la ley rabínica y la letra paulina corresponden a aquellas prácticas culturales que han sido abstraídas. Por oposición, el espíritu paulino haría referencia a la vida caritativa, a la buena vida, a los cuerpos que huyen del daño y de la violencia. Al invertir Kant esta relación hacia una cristología de lo espiritual [que ahora pasa a ser la de lo esclavo, lo material y lo literal contra la libertad del espíritu ajeno al anhelo de la buena vida], no sólo mostraría su deseo de romper con las fuentes del judaísmo, sino más bien su interés por fundamentar sólidamente una metafísica de las costumbres y, en general, una ética, a partir de la dicotomía cuerpo/espíritu, así como trascendencia/inmanencia, esto es, siempre a través de conceptos fronterizos.

El interés de este debate radica también en la forma en que Benjamin desarrolla su argumento, a saber: el capitalismo es una forma de culto que tiene la facultad de eternizarse, de prolongar el presente y mantener con ello la amenaza de la culpa. Ésta, al contrario que el arrepentimiento pasajero, permanece dentro del hombre, es generadora de un denso tejido de desesperación que ninguna deidad puede ya paliar. El Dios del capitalismo es una figura oculta, sombría e igualmente culpable. Este Dios-capital tiene la forma de la violencia entendida como subversión del orden teológico establecido, así como la forma de una amenaza cruenta a los cuerpos: el abuso de los hombres en su condición de criaturas, que Benjamin cifra en la crítica de la violencia, retorna ahora como culpa y deuda (*Schuld*). Benjamin insistía en su crítica de la violencia en la imposibilidad de justificar natural o positivamente la violencia del derecho en tanto que medio para un fin. El ensayo se incardinaba, en este sentido, en el debate no tanto con lo *impolítico* como con el núcleo duro de la filosofía social moderna; en «El capitalismo como religión», la culpa/deuda abandona el ámbito de la dogmática para conformar el principio del orden social capitalista.

Si la superación de esta problemática pasa en el ensayo de Benjamin por la acción de una violencia pura o trascendental, aquí el problema de lo puro y lo impuro se traslada a la sociedad. Deja, en definitiva, de ser una categoría de la filosofía de la naturaleza o de la teología. En una carta a Ernst Schoen, Benjamin define con ciertas garantías lo que entiende por *Reinheit* [pureza]. Ésta no será, bajo ningún concepto, algo sustancial, sino, de nuevo, una categoría de la relación<sup>470</sup>: «la pureza de un ser no es nunca incondicionada ni absoluta, está siempre subordinada a una condición. Esta condición es diferente según el ser de cuya pureza se trate; pero no reside nunca en el ser mismo». El mito del capitalismo es, en buena medida, el objeto más adecuado para esta definición, en su doble faz, a saber, «no como un “elevado” interés “moral”, sino como el más inmediatamente práctico; en otras palabras, [los infieles, EMZ] fueron tan poco conscientes, como el capitalismo actual, de su naturaleza “ideal” o “trascendente”». El punto de vista de Benjamin, en resumidas cuentas, es en ambos textos el de la relación medios/fines, la crítica de la razón instrumental y la crítica de las formas de racionalización de la vida asociadas a las prácticas religiosas (Weber).

Lo es en un sentido que no puede resolverse [igual que esta relación a tres bandas entre Pablo de Tarso, Kant y Benjamin, al menos desde el punto de vista de Benjamin] sin tener en consideración la figura de Ernst Bloch y, de nuevo, de su libro de 1921 sobre Thomas Münster, que fue publicado, precisamente, el mismo año de la redacción del fragmento. Según los editores de los *Gesammelte Schriften*, Benjamin nunca llegó a leerlo íntegramente.

La afinidad de Bloch con Weber muy considerable. En primer lugar, Bloch perteneció a los círculos weberianos de Heidelberg. En aquellas

---

470 W. Benjamin, GB, 2, p. 205.

reuniones, que tuvieron lugar en el salón del propio Weber prácticamente cada domingo desde 1912 hasta 1914, Bloch pudo empaparse de la crítica weberiana al carácter abstracto del deber del trabajo y la acumulación de riquezas, que ambos filósofos hacían explícito en el caso concreto del calvinismo y que afectaría directamente a los procesos de formación del capitalismo avanzado. Según Bloch, Calvino, que sólo pudo ver pobreza o riqueza en la esfera del consumo, habría creado las condiciones ideológicas de posibilidad para la formación del flujo de capitales, tal como lo conocemos hoy. El ahorro y la inversión proceden, por tanto, de la necesidad de incrementar la riqueza en todos los ámbitos de la vida, no sólo en la esfera material.

2. Llegamos, de esta manera, a la posibilidad de vincular la nota de Benjamin con la célebre indagación weberiana en las fuentes religiosas del capitalismo. La relación entre racionalidad y modernidad desempeña, claro está, una función importante en los ensayos «Para la crítica de la violencia» y «El capitalismo como religión». En este sentido, la crítica radical de Benjamin a cualquier forma posible de racionalidad instrumental remite al célebre pasaje de Max Weber en el que éste se pregunta por el origen del proceso que ha conducido en Occidente, y sólo en Occidente, a la proliferación de valores presuntamente universales. Es sabido que Weber lee estos procesos de racionalización en la cultura, la ciencia y la ética.

(1) En ciencia destaca la reflexividad y la institucionalización de los subsistemas científicos. Muy relevante es también la relación entre ciencia y economía, bajo la cual la segunda es dependiente, y se pone al servicio de la primera.

(2) En la esfera de la cultura, el arte es un caso paradigmático de racionalización. Por ejemplo, otras civilizaciones carecerían según Weber [a pesar de que sus fundamentos técnicos son originariamente orientales] de la

solución al problema de las cúpulas y de la racionalización clásica del conjunto de la práctica artística conseguida durante el Renacimiento.

(3) En el plano ético, Weber llama la atención sobre la separación de la moral moderna del marco religioso. Indicios remotos de esta moral autónoma se hallan en el seno de las propias religiones de salvación o redención<sup>471</sup>.

Este proceso de desencantamiento del mundo [*Entzauberung der Welt*] consiste, de acuerdo con las modernas pautas de racionalización de la experiencia, en (1) la superación del pensamiento mágico; y (2) el establecimiento de una relación estrictamente personal y comunicativa entre el individuo necesitado de salvación y la entidad supramundana, éticamente dominante y salvífica. La magia es el principal freno a la racionalización, puesto que, entre otras cosas, media entre la divinidad y el individuo, se presenta ante él en su terreno, encantando el mundo. Allí donde el mundo no se ha liberado de la magia, el *ethos* capitalista se ha visto en apuros<sup>472</sup>. De igual manera, Benjamin cifra en la superación de la dogmática por el culto el advenimiento de la religión capitalista. El capitalismo surge de las formas de racionalidad asociadas a las prácticas post-religiosas del sujeto moderno, a su peculiar ascética de la acumulación. La figura de Weber ha emergido ya, a través de la figura de Lukács y de su influjo sobre Benjamin a finales de los años diez y comienzos de los veinte, así como en la determinación del mito

---

471 Cfr. M. Weber, «Introducción a “La ética económica de las religiones universales”», en *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I, Madrid, Taurus, 2001, pp. 233-268.

472 Este *ethos* es definido más específicamente como «máxima de conducta de índole ética por la cual hay que ganar el máximo dinero posible». La inspiración proviene de Benjamin Franklin y Jakob Fugger: «cuéntase que Fugger, al discutir con un consocio que se retiraba del negocio y le aconsejaba hacer lo propio —puesto que, le decía, ya había ganado bastante y debía dejar el campo libre para que ganasen otros—, le dijo que él era de un parecer completamente distinto, y que su aspiración era ganar todo cuanto pudiera, pareciéndole pusilánime la actitud de su colega; pues bien, el espíritu de esta manifestación se distingue notoriamente de la posición espiritual de Franklin: lo que aquél manifiesta como consecuencia de un espíritu comercial atrevido [...] adquiere en éste el carácter de una máxima de conducta de matiz ético», en M. Weber, «La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo», op. cit., p 40.



del capitalismo en «Kapitalismus als Religion». Será sin embargo crecientemente decisiva para las investigaciones de Benjamin, y en cierta medida inadvertidamente. Muy particularmente, en lo que a las modalidades de racionalidad asociadas a las categorías *mito* y *alegoría* se refiere.

Por estos motivos, toda vez analizada la teoría del mito de Benjamin, me haré cargo de la figura de Weber para así facilitar el tránsito hacia las conclusiones de este trabajo doctoral; ello con la intención de mostrar cómo su tipología de las formas de racionalidad opera en las categorías de Benjamin bajo presupuestos distintos, así como la manera en que ambos análisis convergen en torno a una posible genealogía de la modernidad.

(1) En su análisis específico del mundo occidental, Weber valora la modernización como un proceso histórico universal de desencantamiento, desde el punto de vista de la racionalización teórica. La progresiva autonomización de las esferas de valor, acompañada de la creciente legitimación de la legalidad propia de cada una, tiene para Weber una consecuencia irrevocable: liquida la unidad de las imágenes religiosas del mundo, y por tanto su capacidad de otorgar sentido. Las tensiones entre las distintas esferas no pueden ya resolverse acudiendo a puntos de vista superiores, trascendentales, y tienden a perpetuarse. Son los conflictos que, plasmados en sistemas de acción, llamamos «estilos de vida». Estos conflictos se dan cuando la lógica intrínseca de las esferas de valor se convierte en modalidad de acción y, tendencialmente, en conflicto entre estilos de vida. Frente a una misma realidad, se pueden adoptar multitud de posturas; puesto que el mundo ha quedado descentrado, desunido tras la caída en desgracia de las imágenes religiosas que lo vertebraban, es característico de la sociedad civil emergente, en situación de libertad jurídico-política, oscilar entre unas y otras. El problema estalla cuando las diferentes posturas se introducen en el mismo ámbito institucional e inician

la competición entre los distintos modos de racionalización, o de otra manera, lo que Habermas ha advertido en los siguientes términos: «Las orientaciones de acción cognitivo-instrumentales, las práctico-morales y las estético-expresivas no han de independizarse hasta tal punto en órdenes de la vida antagónicos, que desborden la capacidad de integración del sistema de la personalidad y conduzcan a *conflictos permanentes entre estilos de vida*»<sup>473</sup>.

Partimos de las últimas páginas de *La Ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Para Weber —que retoma la tesis de Georg Jellinek sobre el origen calvinista de la *Declaración de los derechos del hombre y el ciudadano*<sup>474</sup>— la ascesis inició la tarea de actuar sobre el mundo y llevó a cabo la tarea de transformarlo. En nuestros días, el espíritu capitalista, junto con los bienes exteriores que ha encumbrado, abandona la base religiosa sobre la que se asentaba y deja vacía la «férrea envoltura» que él mismo había creado: la sociedad civil moderna se ve sometida a inauditos imperativos de racionalización, por un lado, y a la fuerte presión de las condiciones sociales nacionales propias de cada territorio, así como de tipos sociales a medio camino entre la casta feudal y el hedonismo posterior a 1848: tal es el caso en Alemania de los *junkers* del Elba, una clase políticamente atrasada al mando económico de una región decisiva. La tragedia del pueblo alemán consiste en haberse convertido en una sociedad moderna al margen de sus instituciones. Bismarck no acompañó el tránsito del pueblo alemán al mundo del trabajo y del comercio con la adecuada modernización

---

473 J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, vol. I. *Racionalidad de la acción y racionalización social*, Madrid, Taurus, 2001, p. 319. El tema es un clásico de las ciencias sociales, no tanto de la filosofía académica del periodo. Cfr. A. Giddens, *El capitalismo y la moderna teoría social*, Barcelona, Idea, 1998, p. 346 y siguientes; R. González León, *El debate sobre el capitalismo en la sociología alemana*, Madrid, CIS, 1998; A. Mitzmann, *La jaula de hierro. Una interpretación histórica de Max Weber*, Madrid, Alianza, 1976 y Y. Ruano de la Fuente, *Racionalidad y conciencia trágica. La modernidad según Max Weber*, Madrid, Trotta, 1996.

474 Cfr. G. Jellinek, E. Boutmy, E. Doumergue [et al.], *Orígenes de la Declaración de Derechos del Hombre y el Ciudadano*, Madrid, Editora Nacional, 1984. Edición de J. G. Amuchastegui.

administrativa que éste requería, dejando el escenario alemán en un lugar expedito para la crisis de sentido asociada a la descentralización de las imágenes del mundo. La experiencia weberiana del mundo pasa por una fragmentación histórica de sus esferas, no sólo por el diagnóstico teórico de su potencial bancarota. La genealogía del capitalismo que Weber trata de esbozar en su libro de 1904/05 tiene la forma de una respuesta práctica a un problema nacional, si acaso europeo. De ahí su potencial influjo sobre Lukács y Benjamin.

A propósito de este espíritu nómada del nuevo capitalismo, afirma Weber que «donde su desarrollo ha sido mayor [...], el afán de lucro, despojado de su sentido ético religioso, propende hoy a asociarse con pasiones puramente agonales que muchas veces le imprimen caracteres semejantes a los del deporte». La pregunta que Weber se plantea es la siguiente: ¿quién habitará esta desierta envoltura? Sus hipótesis son bien conocidas: (1) surgirán nuevos profetas; (2) retornarán con fuerza antiguos ideales o (3) se perpetuará la «mecanizada petrificación», asociada a la victoria del tipo racional dominante del filisteo. Este último caso, el más verosímil en su opinión, convertiría, según él, en rigurosamente cierta esta lúcida sentencia: «especialistas sin espíritu, hedonistas sin corazón, estas nulidades se imaginan haber alcanzado un estadio de la humanidad superior a todos los demás»<sup>475</sup>.

Esta idea es retomada en sus conferencias sobre política y ciencia. Weber se muestra, en estas conocidas páginas, manifiestamente inquieto:

Ahora bien, cabe preguntarse si todo este proceso de “desmagificación”, prolongado durante milenios en la cultura occidental, si todo este progreso

---

475 M. Weber, *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I, op. cit., p. 200.

en el que la ciencia se inserta como elemento integrante y fuerza propulsora, tiene algún sentido que trasciende lo puramente práctico y técnico<sup>476</sup>.

El cálculo y la previsión, propios del proceso de creciente calculabilidad del mundo, han puesto de manifiesto la inexistencia de poderes mágicos y ocultos, pero, ¿qué implica la vocación científica dentro de la experiencia del mundo, entendida en toda su amplitud? Podría tratarse del camino de vuelta a la naturaleza, aunque Weber considera que no. Parece difícil de creer que sean la física y la biología las encargadas de dotar sentido a nuestro mundo o, en términos benjaminianos, de procurar formas superiores de experiencia. La liberación del mito consistió en «elevar a la conciencia y colocar bajo la lupa de la razón lo único que hasta ahora no se había visto afectado por el intelectualismo, la esfera de lo irracional»<sup>477</sup>. En definitiva, las ciencias naturales responden a la pregunta sobre qué debemos hacer para dominar la naturaleza, para dominar técnicamente la vida, pero por definición nunca se centran en si debemos hacerlo, o en si tiene alguna clase de sentido.

Las disputas entre esferas autónomas han perdido, como sabemos, la posibilidad de un arbitrio mítico unificado. Weber se sirve de una metáfora para profundizar en la idea de la pérdida de sentido: la metáfora del politeísmo, que toma de John Stuart Mill. Desde esta perspectiva, las luchas ancestrales entre grupos, individuos o cosmovisiones se expresaban en forma de batallas a muerte entre los distintos dioses y sus proyectos, y de esta forma todo quedaba explicado: el sujeto victorioso debía su triunfo a la divinidad. El racionalismo metódico de la vida acabó con este politeísmo, sustituyéndolo por las imágenes religiosas del mundo. En plena modernidad, la autonomización de las esferas culturales de valor ha terminado con la

---

476 M. Weber, «La ciencia como vocación», en *El político y el científico*, Madrid, Alianza, 1998, p. 201.

477 M. Weber, «La ciencia como vocación», op. cit., p. 208.

unidad de sus representaciones y fomentado el surgimiento de las estructuras de conciencia modernas: se trata de la «imagen» de la multiplicidad de imágenes del mundo. Se presenta ante nosotros un nuevo racionalismo. El racionalismo creyó haber desterrado el politeísmo, y confió en que su lugar sería ocupado por el «único necesario», por una ciencia unificada. Weber, que en esto es un heredero del Goethe de madurez, no confía en que la ciencia pueda vertebrar la experiencia del mundo. No es factible una unificación del mundo en nombre de la “Razón”. El racionalismo creyó haber encontrado la solución, el sustituto para las imágenes religioso-metafísicas del mundo en esta versión hinchada del proyecto ilustrado, «pero después, enfrentado a las realidades de la vida interna y externa, se vio obligado a esos compromisos y relativizaciones que hoy conocemos por la historia del cristianismo»<sup>478</sup>.

Para el hombre moderno, estas relativizaciones se han convertido en rutina. Los dioses antiguos, desencantados y despersonalizados a causa de los avances en la racionalización del mundo, vuelven al campo de batalla. Las batallas se producen ahora entre las distintas esferas, entre los distintos *órdenes* y *valores*. El modo mítico de los dioses griegos opera, de nuevo, entre nosotros, sólo que ahora desprovisto de magia. La ciencia no manda sobre esos nuevos dioses. La tesis de la pérdida de sentido de la experiencia moderna se centra en este nuevo politeísmo, en la clase de politeísmo valorativo que tiene lugar en las sociedades capitalistas avanzadas. Al hombre moderno le ahoga esta rutina post-religiosa de conflictos entre dioses desmitificados; tales conflictos apelan directamente a su subjetividad. Al mismo tiempo, las transformaciones sociales [la emergencia a gran escala del mundo del pequeño comercio y el trabajo, la desnacionalización de los países alemanes, la experiencia de la guerra franco-prusiana] no se ajustan

---

478 M. Weber, «La ciencia como vocación», op. cit., p. 220.

tampoco a su estructura psíquica e impiden el establecimiento de vínculos más allá de la familia o del partido. La búsqueda de la vivencia responde a esta debilidad estructural:

Los valores últimos y más sublimes han desaparecido de la vida pública y se han retirado, o bien al reino ultraterreno de la vida mística, o bien a la fraternidad de las relaciones inmediatas de los individuos entre sí<sup>479</sup>.

El problema de la reconstrucción de la experiencia del mundo y la comprensión de las estructuras de la propia vida forman parte de una tonalidad filosófica específica del horizonte del nihilismo europeo. Porque ya resulta imposible restablecer la unidad en el orden social, y porque la unidad de las imágenes del mundo ha quebrado, se trata de dirigir estos procesos hacia otro lugar, de encontrar una instancia directiva que se haga cargo de sus potencialidades. En Weber se tratará de formas históricas de subjetividad, de formas de conciencia que apelen a valores comunes —en el sentido del bien común como «expansión de los ideales burgueses de trabajo, de dignidad, de responsabilidad y de poder político a través del todo social», de reactivación de la vieja heroica burguesa, sólo que extendida igualmente al mundo del trabajo— capaces de reconstruir lo que el falsamente maduro sujeto moderno no es capaz de construir por sí mismo, y de esta manera evitar el retorno de las viejas profecías<sup>480</sup>.

La racionalidad con arreglo a valores sólo se halla ya en cierto abismo del individuo [o, de otra manera, en el carisma de los nuevos dirigentes]. La autonomía interior del hombre, por mor de su propia constitución anémica, está también amenazada, «esta autonomía interior, una autonomía que es menester afirmar heroicamente, está amenazada porque dentro de la

---

479 M. Weber, «La ciencia como vocación», op. cit., p. 231.

480 J. L. Villacañas, «Weber y el *ethos* del presente», en M. Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, edición de J. Navarro Pérez, Madrid, Istmo, 1998, p. 32.

sociedad moderna ya no se encuentra ningún orden legítimo capaz de garantizar la reproducción cultural de las correspondientes orientaciones valorativas y de las correspondientes disposiciones para la acción»<sup>481</sup>. La autonomización de la acción con arreglo a fines supone una amenaza para la libertad individual; es conocida la forma bipartita por la que Weber lleva a cabo el diagnóstico sobre el presente: la *tesis de la pérdida de libertad* y la *tesis de la pérdida de sentido*. La racionalidad con arreglo a fines se extiende por todos los ámbitos y consume la racionalidad con arreglo a valores<sup>482</sup>. El individuo

---

481 J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, op. cit., p. 321.

482 Weber se sirve de un concepto de racionalidad relativamente confuso en su determinación del tránsito de la «racionalidad con arreglo a valores» a la «racionalidad con arreglo a fines». Weber aprecia el proceso ampliamente definido como modernidad desde el punto de vista de la racionalidad social, que es identificada con la extensión e intensificación gradual de la racionalidad instrumental. Pero la dicotomía más importante es la que se establece entre racionalidad teórica (dominio de la realidad a través de conceptos cada vez más precisos, esto es, dominio teórico) y racionalidad práctica (ampliamente definible como logro metódico de un fin mediante el cálculo preciso de los medios a utilizar). Es «en torno a esta doble dimensionalidad [que] se desenvuelve la multivocidad de la racionalidad; pero, al mismo tiempo, su caracterización permite rastrear una unidad común, derivada de un rasgo compartido por todo tipo de racionalidad: su potencial de dominio de la realidad» (Y. Ruano, *Racionalidad y conciencia trágica*, op. cit., p. 62). El foco de atención principal de Weber y Benjamin serán las formas de racionalidad práctica, de ahí que el capitalismo sea en sí mismo un *ethos* religioso, una religión de culto. En su explicación de la racionalidad práctica, Weber parte de una imprecisa consideración del concepto de técnica, que él mismo califica de «fluida». Por técnica entiende muy generalmente «una aplicación de medios que conscientemente y con arreglo a plan está orientada por la experiencia y la reflexión, y en su óptimo de racionalidad por el pensamiento científico» (M. Weber, «Teoría de las categorías sociológicas», en *Economía y Sociedad*, Madrid, FCE, 2002, p. 47). En esta definición se indica ya que el empleo de medios de manera abstracta es un procedimiento que puede influir sobre el comportamiento. Abundando en esta idea, Weber expresa que la técnica puede ser también un conjunto de reglas que posibilitan la reproducción de una acción. Existirían por tanto técnicas para todas las actividades humanas (religiosas, sexuales, académicas, económicas, etc.) Con afán de concreción, Weber considera que para poder hablar de eficacia es indispensable un sujeto capacitado que pueda completar sus objetivos interviniendo en el mundo a través de dichos medios. En este sentido, Weber indica que se trata de eficacia, no de esfuerzo: «es equivocada la reducción de todos los medios al esfuerzo de trabajo» (M. Weber, *Economía y sociedad*, op. cit., p. 48). Hay que tener en cuenta la plausibilidad de los medios y los costes derivados de su puesta en práctica, no tanto dejarse guiar por el canon de la técnica, a saber, el principio del mínimo esfuerzo. Con este criterio podremos ahora diferenciar entre acciones racionales con arreglo a fines y acciones objetivamente correctas. Esta última es por completo empíricamente comprobable, «y, por tanto, la racionalidad y la progresiva

pierde la capacidad y la orientación para la reflexión; mientras tanto, en el plano macro-sociológico acontece la burocratización universal, que remite explícitamente a la imagen de la férrea envoltura vacía. La ética protestante sentó las bases de lo que ulteriormente sería el espíritu del capitalismo; favoreció el surgimiento del *ethos* moderno, pero no puedo garantizar su estabilidad. Benjamin pertenece, de hecho, a la generación de epígonos de la Batalla de Sedán que sufrirá, en sus propias palabras, el tránsito de ir al colegio en un carro tirado por caballos a yacer en las trincheras de la Gran Guerra.

---

racionalización de una acción objetivamente correcta es una cuestión decidible mediante el recurso a la experiencia científica» (Y. Ruano, *Racionalidad y conciencia trágica*, op. cit., p. 80). Por su parte, los fines pueden ser racionales. Dados unos valores y en condiciones materiales y ambientales específicas, un fin puede estar mejor o peor elegido. Así pues, las acciones racionales con arreglo a fines tienen asimismo una serie de condiciones: racionalidad instrumental o de los medios —la cual ya conocemos— y racionalidad electiva relativa a los fines en sí mismos. No cabe hablar de acción racional si el sujeto no se ha liberado previamente de los componentes afectivo y tradicional. Pasión y tradición corresponden a otros tipos de acción humana asociadas a la tradición y el afecto. Weber es rotundo en su creencia de que no se puede hablar de racionalización de la acción sin un cambio de modo de sumisión, sin una transformación de la consuetud en una constelación de intereses. Este razonamiento weberiano hacia una nueva distinción entre racionalidad formal, a la que llama «grado de cálculo que le es técnicamente posible y aplica realmente» el sujeto agente en la consecución de sus fines; y racionalidad material, concepto esencialmente equívoco según Weber, y que implica un enorme conjunto de cosas: «la consideración no se satisface con el hecho inequívoco [...] de que se calcule de modo racional con arreglo a fines con los medios factibles técnicamente más adecuados, sino que se plantean exigencias éticas, políticas, hedonistas, estamentales, igualitarias o de cualquier otra clase [...] con arreglo a valores o fines materiales» (M. Weber, *Economía y sociedad*, op. cit., pp. 64-65). Para Weber cobrar conciencia de la existencia de intereses es el paso previo a la búsqueda individual o colectiva de los intereses particulares. En definitiva, una acción es racional en cuanto a medios si es eficaz, y racional en cuanto a fines si estos están correctamente deducidos. Al conjunto de racionalidad instrumental y racionalidad electiva bautiza Weber con el nombre de racionalidad formal. Una vez inserto en el ámbito en la racionalidad formal, a Weber le hará falta constatar si el sujeto en cuestión es consciente de sus valores. La acción racional con arreglo a valores, esto es, acorde con mandatos o exigencias, es considerada por Weber un importante agente de racionalización. No está interesado en el valor material de los valores —su contenido— sino en la potencialidad de estos como principios rectores de la vida humana. Y es que sólo un tipo de valor puede orientar realmente la acción: aquél cuya capacidad de ser abstraído pueda convertirse en principio. No cabe confundir valores con intereses, puesto que estos cambian a menudo, lo cual no hacen aquéllos.



En el centro de las últimas páginas de *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo* se halla la conocida reflexión sobre el *ethos* moral adecuado para el presente, uno que Weber quiso siempre cifrar, no exento de cierta desesperación, en torno al sujeto responsable. La experiencia del burgués eminente y la capacidad para dejar atrás el problema nacional, por mor del bien común asociado al trabajo y al comercio, son, de alguna manera, temas weberianos que llegan generacionalmente —vía Lukács— hasta el joven Benjamin. Weber quiso reconstruir al sujeto; Benjamin consumir la caducidad de sus valores y estados hasta el límite superior de su *restitutio ad integrum* en el reino de la felicidad. La tesis weberiana porta un espíritu eminentemente científico, pero precisamente por ello altamente valorativo, que es, en gran medida, compartido por toda la generación de Benjamin. El propio Benjamin conservará esta obsesión por el estado existencial de los siglos XIX y XX, e incluso por la imagen de la envoltura vacía: «La forma prototípica de todo habitar no es estar en una casa, sino en una funda. Ésta exhibe las huellas de su inquilino»<sup>483</sup>. La vivienda del burgués, su experiencia del mundo en tanto que funda, alcanza el umbral del siglo XX en plena crisis.

La respuesta modernista, a la que Benjamin se adscribe parcialmente tras su contacto con las vanguardias artísticas berlinesas, trata parcialmente de pensar los hogares por y para las personas; la tarea de su generación pasa por tensar el arco del espíritu de la transición entre ambos periodos, liberal y post-liberal: «El *Jugendstil* conmovió en lo más profundo la mentalidad de la funda. Hoy ya no existe, y todo habitar se ha reducido: el de los vivos, por las habitaciones de hotel; el de los muertos, por los crematorios»<sup>484</sup>. Weber y Benjamin son igualmente conscientes de que el *locus* del hombre corriente no es ya el salón sino la fábrica, que también se ha visto afectada por el

---

483 W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 239.

484 W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., pp. 239-240.

cambio de fase del capitalismo. Su *intérieur* es sometido al mismo principio de tránsito; antes era posible identificar sus plantas y despachos, sus máquinas, etcétera, con la imagen del jefe, del propietario burgués que, en la lejanía, trabajaba también de sol a sol; ahora, el capitalista burgués se ha desligado de su contexto de trabajo, y con él desaparece el carácter hogareño de las fábricas. El correlato de la envoltura vacía es —en el mundo del trabajo— la alienación del espacio laboral y de sus modos de temporalidad asociados. Así, la tesis de Benjamin radicaliza la inquietud weberiana, a saber, la manera en que el siglo XIX revela su rostro infernal. Las huellas de la experiencia, como ocurre en la nueva cultura del trabajo, son borradas maquinalmente. El conocimiento práctico-especulativo de los hombres deja de ser importante:

La idea del carácter ascético del moderno trabajo profesional no es, desde luego, nueva. Incluso Goethe, en los *Wanderjahre* y en la muerte que dio a su Fausto, nos ha querido enseñar, desde la cumbre de su conocimiento de la vida, este motivo ascético del estilo de vida burgués, fundamental si quiere ser un estilo y no simple carencia de él: que la limitación al trabajo especializado, y la renuncia a la universalidad fáustica de lo humano que ella implica, es en el mundo actual condición de toda obra valiosa, y que, por tanto, acción y renuncia se condicionan inexorablemente en el mundo de hoy. Conocer esto significaba para Goethe un adiós resignado a una época de humanidad bella y plena, tan irrepetible en el curso futuro de nuestra cultura como lo fue la edad de oro ateniense en la Antigüedad. El puritano quería ser un hombre profesional: nosotros *tenemos* que serlo<sup>485</sup>.

La esfera de lo valorativo, una vez depositada en la subjetividad del individuo, reproduce la estructura del mundo desencantado. El dilema de la generación de Benjamin consiste en salvar al sujeto o dejarlo caer, en ningún

---

485 M. Weber, «La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo», en *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I, op. cit., p. 199.

caso en seguir pensándolo a la manera de la fase liberal del capitalismo. La modernidad, en última instancia, se alimenta de la inmanencia de su experiencia del mundo; tras la derrota de la cosmovisión monoteísta, toma pie, de hecho, en el policentrismo de intereses y cosmovisiones. Weber es consciente del carácter trágico de esta situación, de la inseguridad ontológica que se asienta detrás de la urdimbre de elección y renuncia que soporta el hombre de nuestro tiempo; es buen conocedor, también, del poso de tragedia —*more* Goethe— que conlleva toda respuesta individualista de entrega a los valores elegidos, a la toma de conciencia crítica del auge del politeísmo valorativo:

Y con esto llegamos a la última aportación que la ciencia puede hacer en aras de la claridad, aportación que marca también sus límites: podemos y debemos decirles igualmente a nuestros alumnos que tal postura práctica deriva lógica y honradamente, según su propio *sentido*, de tal visión del mundo (o de tales visiones, pues puede derivar de varias), pero no de tales otras [...]. Si se mantiene fiel a sí mismo llegará internamente a estas o aquellas *consecuencias* últimas y significativas. En principio, al menos, esto está dentro del alcance de la ciencia y esto es lo que tratan de esclarecer las disciplinas filosóficas y los temas iniciales, esencialmente filosóficos, de las demás disciplinas concretas. Si conocemos nuestra materia (cosa que, una vez más, hemos de dar aquí por supuesta) podemos obligar al individuo a que, *por sí mismo, se dé cuenta del sentido último de las propias acciones*<sup>486</sup>.

La apuesta weberiana por un individuo creador de valores —por un burgués no filisteo— resulta ininteligible ya a los ojos de Benjamin. La heroica burguesa asociada a la defensa de la esfera individual es cancelada por la propia necesidad de una política de interiores que mantenga, en definitiva, al individuo sumergido en sus ensoñaciones; en la oficina el

---

486 M. Weber, «La ciencia como vocación», op. cit., pp. 224-225.

burgués lleva la cuenta de la realidad, y como no quiere ser animal mercantil también en el hogar, lo ilusorio se vuelve urgente; la neurosis colectiva de las formas modernas de reproducción social será un tema de interés para Benjamin en los años treinta, la manera en que la sociedad proto-moderna se sueña a sí misma, comparece ya en el fragmento sobre el capitalismo: «La teoría freudiana pertenece también al dominio sacerdotal de este culto [capitalista]. Está pensada totalmente como capitalista. Lo reprimido, la imaginación pecaminosa es, en lo más profundo y por una analogía todavía por aclarar, el capital, que paga los intereses por el infierno del inconsciente». En última instancia, el sujeto pobre de experiencias de Benjamin queda a medio camino entre el anhelo de un término medio entre la vida laboral burguesa [mecánica y calculable] y el anhelo de una personalidad propia capaz de trascender su horizonte de experiencia<sup>487</sup>. El

---

487 Ninguna nota, por larga que sea, puede servir para resumir este desarrollo concreto del pensamiento de Benjamin, particularmente confuso y objeto de severas críticas de Adorno. En una carta de agosto de 1935, Adorno critica esta vertiente del pensamiento de Benjamin a partir del *motto* de Michelet «Chaque époque rêve la suivante» (Cada época sueña la siguiente), que Benjamin había escogido como cifra de la textura psíquica del mundo capitalista. Adorno quiere criticar algunos aspectos de la imagen dialéctica como herramienta metodológica en el trabajo del Benjamin maduro. Propone eliminar el *motto* para, de esa forma, solucionar el problema del carácter no dialéctico de algunas aristas de la noción de imagen dialéctica: «la frase implica tres cosas: concebir la imagen dialéctica como un contenido de conciencia, aunque éste sea colectivo; referirla linealmente —yo diría que incluso histórico evolutivamente— a un futuro entendido como utopía; entender la “época” precisamente como el sujeto unificado en sí mismo y conforme a este contenido de conciencia. Así pues, con esta versión de la imagen dialéctica, a la que podría denominarse inmanente, no sólo se ve amenazada la fuerza inicial del concepto, que era de carácter teológico —dando entrada a una simplificación que aquí echa a perder tanto el matiz subjetivo como el propio contenido de verdad—, sino que de este modo, paradójicamente, se pierde también precisamente ese movimiento social en cuyo nombre sacrifica usted la teología» (Th. W. Adorno y W. Benjamin, Adorno, *Correspondencia, 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998 p. 112). Adorno sospecha, con razón, que en este estadio de la teoría de la imagen dialéctica, ésta se traslada a la conciencia bajo los auspicios de la forma del *sueño*. De esta guisa, el concepto se deforma y pierde la fuerza objetiva que un punto de vista materialista podría conservar. El fetichismo de la mercancía no puede ser un hecho de conciencia, cree Adorno, en tanto que es precisamente productor de conciencia: es, por tanto, dialéctico. Ese realismo especular (sic) de la imagen dialéctica la desposee de carácter dialéctico en el siguiente sentido: «si la imagen dialéctica no es más que el modo de percibir el carácter de fetiche en las

burgués, al verse obligado configurar su salón como única ventana al universo, termina por reprimir ambos extremos. Benjamin llamará a esto «estado mundial de desesperación», un estado caracterizado por el desplazamiento de Dios al ámbito del destino. El Dios de la religión capitalista se convierte en weberiana garantía de salvación; cae pero no muere. No dota de sentido pero sigue operando desde posiciones ocultas<sup>488</sup>.

---

consciencia colectiva, entonces la concepción saintsimoniana del mundo de la mercancía podría desvelarse como utopía, pero no su cara opuesta, es decir, la imagen dialéctica del siglo XIX como infierno» (Th. W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940*, op. cit., p. 113). Asimismo, el sueño debería exteriorizarse como a través de una construcción dialéctica «comprendiéndose a la vez la inmanencia misma de la consciencia como una constelación de lo real». La forma teórica del sueño remite al despertar de la pesadilla como cifra de la teoría crítica. El siglo XIX no sería sino una fase astronómica según la cual el infierno recorre la tierra y atraviesa la humanidad: se necesitaría un planisferio celeste de dicho tránsito infernal para hacer que la historia apareciera como protohistoria, esto es, la experiencia barroca del mundo como predecesora histórica y dialéctica, no lógica, de la modernidad capitalista. Adorno hace hincapié también en la dialéctica de lo nuevo y lo antiguo a propósito de una idea concreta de Benjamin (1935): la sociedad sin clases como utopía terrestre que tiene lugar cada una de las escasas veces en que ambos polos —lo nuevo y lo antiguo— se reúnen. El problema es, cabe pensar, de naturaleza social. En 1921 Benjamin todavía piensa el capitalismo como *ethos*, como conjunto de prácticas rituales asociadas a la generación de culpa. En 1935 ya sólo puede pensarlo como modo de racionalidad específico de la modernidad capitalista, esto es, como racionalización formal de la relación sujeto-objeto y, al mismo tiempo, como configuración del tiempo [cíclica y mítica, como el eterno retorno de Nietzsche pero traducido ahora en ciclo mercantil por el cual lo nuevo es pensado para caducar y lo viejo para retornar como siempre nuevo] y el espacio [calculable a la manera del Lukács de *Historia y consciencia de clase* y del diagnóstico de la experiencia barroca del mundo como específicamente proto-moderna]. La categoría que Adorno propone —y que Benjamin recogerá— es la de *catástrofe*: «El pasado más reciente se presenta siempre como si hubiese sido aniquilado por catástrofes» (Th. W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940*, p. 103). El hechizo burgués sigue vigente, porque, ¿quién si no sueña el siglo XIX? El individuo, pero no de una forma tal que podamos detectar en sus estados mentales el principio del fetichismo de la mercancía. La herramienta principal habría de ser, según Adorno, una teoría de la imágenes dialécticas en tanto que «constelaciones objetivas en las que la situación social se representa a sí misma» en el marco de una relación entre lo antiguo y lo nuevo que se ajuste a esta consigna: «Mientras que en la apariencia las cosas despiertan a lo más nuevo, la muerte transforma sus significaciones en lo más antiguo» (Th. W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940*, op. cit., pp. 117-122). La vida moderna es un sueño que deja rastros físicos que nos permiten lanzarnos a la recolección de sus significados, por ejemplo en el ámbito de la arquitectura y de los tipos sociales modernos: *flâneur*, coleccionista y hombre-anuncio.

488 En este sentido, el *Libro de los Pasajes*, desarrollado con astucia, secularizaría la religión capitalista. Por ejemplo, cuando Benjamin analiza en el *exposé* de 1939 el salón del

(2) En cuanto a la cuestión de la divinidad de esta religión capitalista, cabe retomar la reflexión cruzada entre Benjamin y Weber. Éste considera que las religiones universales tienen dos tipos de figura suprema: *dioses de la acción* y *dioses del orden*. Los primeros, como Yahvé, convierten al individuo en su *instrumento* (actividad); los segundos lo adoptan como *recipiente* (pasividad). La racionalización religiosa parte siempre para Weber de la problemática del sentido, y primariamente, de la explicación del sufrimiento humano y de las desigualdades en la distribución de los bienes terrenales. Nace de la teodicea y apunta hacia una visión desmitificada del mundo, puesto que la condición previa a la explicación del mal en el mundo es el abandono por parte del individuo de la creencia en una falta oculta, o en una culpa secreta, como

---

burgués como ventana al universo, a saber, como falsa configuración del estado de cosas en la que el espacio se vuelve predecible, calculable, racional, en última instancia cósmico. Adorno había aplicado esta interpretación a la obra de Kierkegaard: «El *intérieur* es acentuado en oposición al horizonte no meramente como el sí-mismo finito en oposición a la pretendida infinitud erótico-estética sino como un dentro sin objeto en oposición al espacio. El espacio no entra en el *intérieur*. Es sólo el límite de éste» (Th. W. Adorno, OC, 2, p. 57). De alguna manera, la historia exterior se refleja en el *intérieur*; más concretamente, lo hace como espacio meramente aparente. Benjamin retoma esta cuestión a propósito del culto al salón por el cual el burgués decora sus estancias con diferentes estilos: gótico, persa, etc. Los despachos decimonónicos quieren parecerse a los aposentos de un jeque oriental, el tocador de señoras a la Capilla Sixtina. El burgués ordena sus objetos artísticos de modo tal que cada uno, aunque tenga que ser extrayéndolo del conjunto, esté rodeado de una muralla de apariencia. El espacio se disfraza de sueño, cree Benjamin, «adoptando, como un ser voluble, el disfraz de los estados de ánimo» (W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 235). Es este nihilismo moral y estético opera conforme a la auténtica nada que habita el interior del sujeto burgués; sólo que tal «nada» procura bienestar al burgués. Es el *intérieur* mismo el que sostiene espacialmente la *fata morgana* por la cual las cosas históricamente producidas aparecen como naturaleza muerta: «Aquí, objetos perdidos son conjurados en la imagen. El sí-mismo es alcanzado en su propio dominio por las mercancías y su esencia histórica, cuyo carácter aparente es producido histórico-económicamente por la alienación de a cosa y el valor de uso. Pero en el *intérieur* las cosas no permanecen extrañas. Se les arranca un significado. En las cosas alienadas, la extrañeza se transforma en expresión; las cosas “mudas” hablan como símbolos». Así, el *intérieur* dota de sentido perenne a las imágenes del orden capitalista, salvo que su condición de perennes no esquiva la temporalidad propia del capitalismo. Se trata de imágenes eternamente transitorias: «La apariencia de su eternidad en la imagen del *intérieur* es la eternidad de la transitoriedad de toda apariencia» (Th. W. Adorno, OC, 2, p. 58). En el fondo, y pese al cambio de énfasis, el culto a lo nuevo conserva la tonalidad de una religión (de culto), de un conjunto de prácticas generadoras de culpa.

causas de la injusticia. La creencia en que el mal puede redimirse, fundamental en la tradición judeocristiana, es el factor clave para el abandono de esta concepción. Uno de los puntos más significativos, a efectos del fragmento de Benjamin, es su interés en la problemática del rechazo del mundo. En este sentido, Benjamin se inclina más hacia la imposibilidad de instancias de mediación o de compensación entre los individuos y las instituciones que, en el ejercicio de la racionalidad instrumental, más allá del recurso al lenguaje como medio puro que propone en el ensayo de 1916. Sin embargo, las tipologías del rechazo religioso del mundo suponen para Weber una piedra de toque fundamental para su investigación.

En este terreno, en el que las vías de salvación y las concepciones de lo divino no sólo no son coincidentes, sino que incuban contradicciones en su seno, ambas se refieren al conjunto de naturaleza y sociedad y son, de esa manera, expresión de un necesario proceso de racionalización: «La necesidad de salvación, cultivada conscientemente como contenido de una religiosidad, ha surgido siempre y en todas partes como resultado del intento de una específica racionalización práctica de las realidades de la vida [...]. Dicho en otros términos: es el resultado de la pretensión —que en este estadio se convierte en la condición específica de toda religión— de que el acontecer del mundo, al menos en la medida en que roza los intereses de los hombres, es un proceso *con sentido*»<sup>489</sup>.

Existen también posturas que tienden a afirmar del mundo; Weber las localiza en aquellos lugares cuya superación de la magia no ha sido completa. En ellos, el dualismo más acá/más allá es inviable, porque el mundo está atravesado por fuerzas mágicas que impiden su despliegue, abundando en visiones cosmológicas. Weber concentró sus esfuerzos en el deber ser que

---

489 M. Weber, «Excurso. Teoría de los estadios y direcciones del rechazo religioso del mundo», en *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I, op. cit., p. 556.

acarrear ascética y mística en las estructuras prácticas y morales. Su concepción del capitalismo, al igual que la de Benjamin, es práctica. Teniendo esto en cuenta, Weber hablará de una imagen racionalizada del mundo en cuanto escenario de acciones éticamente orientadas, a saber, espacios en los que el individuo puede topar con un fracaso ético y sin la placidez del que siempre guarda un as en la manga —baza esta generalmente católica, en el análisis de Weber. La culpa requiere de un espacio calculable, secularizado, para penetrar en la praxis cotidiana del hombre. La tipología weberiana de la ascética y la mística sería a este respecto perfectamente identificable en el fragmento de Benjamin:

#### **Tipología ascética/mística como rechazo religioso del mundo<sup>490</sup>**

<b>Ascética</b> Rechazo del mundo a través de la acción		<b>Mística</b> Contemplación del mundo contraria a la acción	
<b>Intramundana</b>	<b>Extramundana</b>	<b>Intramundana</b>	<b>Extramundana</b>
Trabajo en una profesión como conformación racional del mundo	Superación de la corrupción evitando intervenir en el mundo	Acomodación al mundo. Resistencia al ajetreo mundano	Huida contemplativa del mundo

---

490 Fuente: M. Weber, «Excurso. Teoría de los estadios y direcciones del rechazo religioso del mundo». Elaboración propia.



Ambas formas de búsqueda de la salvación suponen una negación del mundo, radicalizando la idea de la redención y reforzando la interioridad de cada creyente. En general, la tradición judeo-cristiana ha fomentado esta radicalización de la esfera subjetiva, a modo de trasunto de la ruptura entre el más acá y el más allá. En esta ruptura, el más acá, el mundo, siempre queda devaluado. Es el caso, por ejemplo, del particularismo de la gracia de la ascética intramundana, en la que el individuo «cree en los mandatos claros revelados por un Dios por lo demás totalmente incomprensible, pero cuya voluntad interpreta en el sentido de que tales preceptos deben ser impuestos a este mundo profano»<sup>491</sup>. Weber localiza los orígenes de ambas posturas en la magia, realizando una genealogía formalmente idéntica a la del análisis de Benjamin del retorno al mito [que figura de nuevo, en un tono si acaso menos explícito, como precedente de *Dialéctica de la Ilustración*] en tanto que omisión de lo histórico. Ascética y mística son la expresión metódica de prácticas para suscitar carisma en los guerreros, o también para contrarrestar maleficios. No en vano, la ascética ha mostrado siempre un equívoco doble rostro: *alejamiento* [cuando se limita a controlar la corrupción del asceta, concentrándose en los actos queridos por Dios] y *dominio* del mundo.

Esta dicotomía entre alejamiento y lógica del dominio es el umbral que Benjamin, de alguna manera, no deja atrás. Estas dos formas de búsqueda de la salvación [por activa y por pasiva] están asimismo relacionadas con dos modos de vida: activo y contemplativo. La finalidad que estas formas de vida tienen para el individuo es la de *cerciorarse del mundo*, que Weber analiza desde el punto de vista de la *valorización* que el individuo hace del mundo. En dicha valorización, el modo de vida activo está unido a la acreditación en el mundo realizada por la vía ascética, y profundiza en la racionalización de la acción, en una mayor racionalidad ética. Por su parte, el modo de vida

---

491 M. Weber, «Excurso. Teoría de los estadios y direcciones del rechazo religioso del mundo», en *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I, op. cit., p. 539.

contemplativo, asociado a la lógica de las imágenes cosmológicas, fomenta una racionalización teórica del mundo, favorece la espacialización de los flujos continuos, inasequibles, propios de la temporalidad premoderna. Esta forma de acercarse al mundo se aleja, en la esfera ética, de la acreditación contra el mundo asociada a la racionalización de las imágenes. Precisamente sobre esta asignación de roles prácticos toma pie la dicotomía entre ascética y mística en Weber. La *ascética* es una acción realizada con arreglo a la voluntad divina, en calidad de instrumento de Dios<sup>492</sup>. La *mística*, por su parte, consiste en una posesión contemplativa de la salvación. Frente a la acción que propugna aquélla, ésta opone la posesión. Frente al hombre como instrumento sitúa Weber al hombre como recipiente. Esta contraposición se radicaliza cuando la ascética se convierte en *operador* dentro del mundo, en labores específicas de conformación racional del mismo. Si la ascética buscaba terminar con la corrupción del hombre a través del trabajo mundano, fue a dar con la viva imagen del ascetismo intramundano. Por el contrario, la *mística* se da en términos de huida contemplativa del mundo.

A la luz esta breve exposición de la aproximación al rechazo religioso del mundo, cabría argüir que en el texto de Benjamin se afronta un tema radicalmente weberiano. Las divergencias entre ambos autores son claras, no así necesariamente la naturaleza de su interés en la cuestión de la racionalidad formal como proceso universal [que en Benjamin proviene, como hemos visto, de la lectura de Lukács del concepto de cosificación como experiencia del mundo], así como su atribución al capitalismo de una lógica racional del dominio, de un conjunto de prácticas vinculantes. No se puede rastrear en Benjamin, sin embargo, una preferencia por la mística como huida del mundo opuesta a la vía ascética; más bien, se trata de un

---

492 M. Weber, «Excurso. Teoría de los estadios y direcciones del rechazo religioso del mundo», en *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I, op. cit., p. 529.

choque frontal a través de una política de medios puros autorreferenciales [huelga general proletaria, violencia pura] contra toda forma de dominación burocrática. No hay en Benjamin tanto una huída del mundo como un anhelo de transfiguración del estado de cosas por mor de lo vivo. Ambas posturas comparten, como hemos visto, una filosofía negativa del derecho [cabría decir de lo jurídico-político] en la que las estructuras de compensación son imposibles. El místico, en su alejamiento radical, deja siempre las cuestiones jurídicas sin resolver. Sin embargo, Benjamin no concibe la crítica del mito como un proyecto de crítica de la psicología del capital ni del derecho. El alcance de su diagnóstico es mayor: se trata de una crítica de las formas de racionalidad modernas en lo que tienen de transformación de la experiencia del mundo.

En «Kapitalismus als Religion» el problema de la racionalidad apunta hacia las formas privilegiadas de mediación social [dinero, crédito y deuda]. Según Benjamin, el capitalismo es ritual, continuo y sobrevive en la generación incesante de culpa-deuda (*Schuld*), no en su expiación. El capitalismo habría universalizado este proceso de endeudamiento hasta el extremo de hacer desaparecer toda trascendencia. En última instancia, el propio Dios se vería sujeto a esta determinación siendo reducido a los escombros del destino de los hombres [*Gottes Transzendenz ist gefallen. Aber er ist nicht tot, er ist ins Menschenschicksal einbezogen*]. La tesis weberiana del *estuche vacío* de la racionalidad occidental, por la cual el puritano *quería* ser un hombre profesional, mientras que nosotros *tenemos* que serlo, es llevada por Benjamin no tanto hacia la radical antinomia de lo valorativo —refugiado ahora en la indefensión y en el ámbito de la subjetividad pura, tal como Lukács dijera en la sección de *Historia y consciencia de clase* dedicada a «Las antinomias del pensamiento burgués»—, sino hasta el límite último de la destrucción parasitaria del fenómeno religioso en el mito. El retorno a lo mítico, sistemáticamente leído por Benjamin, Horkheimer y Adorno como

opuesto a la verdad y cifrado por Weber como retorno del profeta, se escapa de las redes del diagnóstico weberiano; éste no llegó hasta la crítica de la Ilustración bifronte de *Dialéctica de la Ilustración*, pero desde luego sí posibilitó a Benjamin determinar la índole práctica de la lógica capitalista del dominio de la naturaleza y del hombre. El pensamiento del joven Benjamin también queda dentro de la peculiar «jaula de hierro» (*stahlhartes Gehäuse*) de los críticos de la modernidad.

Más allá de su carácter conjetural, lo realmente interesante de este fragmento se encuentra también en su descripción del proceso de contracción de culpa/deuda. En este proceso, el hombre puede hacerse cargo de sus asuntos materiales sin recurso directo a la trascendencia. En una racionalización total de las formas de vida, las cosas que intercambia y con las que se lucra, las personas con las que interactúa, son sometidas a procesos de *mercantilización/fetichización* [cabría decir «procesos de formalización», tal como Benjamin expresa en otro fragmento de la época], procesos que hacen de cada elemento uno siempre susceptible de intercambio: «el tiempo del destino es el que puede realizarse en cada momento *simultáneamente*». En este diagnóstico, al igual que en la crítica de la violencia y en el libro sobre el *Trauerspiel* alemán, no cabe horizonte alguno de trascendencia; se impone la lógica del crédito y la plusvalía sin garantías: «el capital absoluto no es más que crédito. El Dios-capital no es más que deuda/culpa»<sup>493</sup>. Si el sustrato del funcionamiento del capital es esta forma abstracta de mediación social, realmente podemos fijar el objeto de interés de Benjamin en las formas de racionalidad instrumental; si acaso, en lo que de *mítico* y de *eterno retorno* tendrían, pero no más allá del eje *apariencia* [Hegel]/*racionalidad formal* [Weber], tal como ha sido determinado por Lukács.

---

493 J. A. Zamora, «Dialéctica mesiánica: Tiempo e interrupción en Walter Benjamin», op. cit., p. 109.

Benjamin ha adquirido, a partir de Lukács, los fundamentos de la crítica weberiana bajo una forma marxiana, sin llegar por ello a trascender el marco categorial del diagnóstico de Weber; por el contrario, lo ha incorporado a su aparato conceptual<sup>494</sup>. Esto, dicho sea de paso, explicaría algunas consideraciones de Benjamin sobre la estructura lógica de las categorías *fantasmagoría* y *mercancía* en sus trabajos de los años treinta<sup>495</sup>.

Es cierto que comienza analizando los orígenes religiosos del capitalismo de forma sustancialmente más radical que Weber: «Se puede observar en el capitalismo una religión; esto es, el capitalismo sirve esencialmente para satisfacer las mismas preocupaciones, angustia y desasosiego anteriormente respondidas por la así llamada religión». Sin embargo, el rechazo de Benjamin hacia el capitalismo parece más centrado en los motivos que le llevan siempre a rechazar la alternativa mítica como aquella que, después de la caída, instaure formas explícitamente instrumentales de racionalidad. En el marco de la religión capitalista, el modo de racionalidad instrumental en juego no apunta a la formación de la vida o el origen del mundo, sino a problemas prácticos que el sistema social capitalista deja siempre pendientes de resolución:

Las preocupaciones/inquietudes: una enfermedad del espíritu que es propia de la época capitalista. Desesperación espiritual (no material) en la pobreza, el vagabundeo -mendicidad- [y el] monacato. Un estado así de desesperado es generador de culpa. Las “preocupaciones” son el índice de la conciencia de culpa de la desesperación. Las preocupaciones se forjan en el miedo ante la desesperación común [o colectiva], no ante la [desesperación] individual-material.

---

494 Cfr. J. Muñoz, «Occidente como destino (Variaciones sobre un tema weberiano)», en *Figuras del desasosiego moderno*, op. cit., pp. 32-36.

495 Para esta cuestión, cfr. J. A. Zamora, «El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre Walter Benjamin y Theodor. W. Adorno» en *Taula, quaderns de pensament*, nº 31-32, 1999, pp. 129-151.

Es evidente que el éxito personal es posible y muy deseable en el marco de la religión capitalista; sin embargo, el problema lo plantea el sentido colectivo, que permanece ausente en este ámbito post-barroco de perenne inmanencia secular. Se trata del tema que hemos podido ver, en el libro sobre el Barroco, a propósito del *páthos* de decadencia de la experiencia barroca del mundo. Si Benjamin se pregunta en la segunda parte de este libro por la luctuosa transitoriedad de su mundo, no lo hace en menor medida, en «Kapitalismus als Religion», por la desesperación del ciclo del eterno retorno de la culpa/deuda que el capitalismo plantea como cimiento social.

Nos hallamos de nuevo ante el diagnóstico de la secularización del tiempo en el espacio [espacialización], salvo que ahora sí, explícitamente, el capital ha adquirido la temporalidad del eterno retorno de la deuda. En este sentido puede Benjamin decir que «lo reprimido, la imaginación pecaminosa es, en lo más profundo y por [una] analogía todavía por aclarar, el capital, que paga los intereses por el infierno del inconsciente». La deuda/culpa ejerce un peso abrumador sobre el sujeto capitalista, hasta el punto de asimilarlo a los objetos que intercambia. Este nuevo creyente, sumido en el ciclo del interés financiero, no menos que en el ciclo de la culpa, es víctima del mito de la mercancía cuyas prácticas ponen en marcha. Éstas, sistemáticamente concebidas como puro culto, generan imponentes procesos de racionalización de la vida que hacen superfluo todo credo incondicionado. A creyentes sin dogma corresponden rituales sin mimbres espirituales; lo que cuenta realmente son las acciones y los flujos y, como sabemos, estos no piensan detenerse en ningún momento.

El espacio social y sus formas específicas de temporalidad remiten siempre, en el análisis de Benjamin, a la teoría del mito. Los fenómenos míticos adquieren una significación que trasciende el mundo de las apariencias; el ligero velo de la riqueza material se convierte en férrea

envoltura. El significado mítico, mediado aquí no por la naturaleza [como en la estrella fugaz de *Las afinidades electivas* de Goethe], sino por las relaciones sociales, se asienta en la deuda/culpa como motor de todas las relaciones. En las dos décadas que van del «Diálogo sobre la religiosidad del presente» (1912/13), en el que Benjamin ya afirma el significado religioso de nuestra época, hasta «Experiencia y pobreza» (1933), pasando por el ensayo sobre la filosofía futura (1917) y el fragmento de 1921 sobre el capitalismo, el tema no ha dejado de ser el mismo: la devaluada experiencia moderna, la imposibilidad de una forma superior de experiencia; devaluación de la cual la religión capitalista hace divisa acuciante:

MI AMIGO. ¿No tiene usted que desesperar? ¿No cree usted en nada? ¿Es usted un escéptico completo?

YO. Creo es nuestro propio escepticismo, en nuestra propia desesperación. Debe comprender lo que le digo. No creo menos que usted en el significado religioso de nuestra época, pero creo también en el significado religioso del saber. Comprendo el horror que el conocimiento de la naturaleza nos ha causado, y, sobre todo, tengo la sensación de que seguimos viviendo profundamente en los descubrimientos del romanticismo.

MI AMIGO. ¿Y a qué llama usted «descubrimientos del romanticismo»?

YO. Es lo que he dicho antes, a la comprensión de todo lo terrible, inconcebible y bajo que se halla entrelazado en nuestra vida<sup>496</sup>.

He aquí el lenguaje del capital: todo su ser-comunicable dice «deuda». Es en este sentido que la ambigüedad del término *Schuld* es demoníaca. Los resultados de esta ambigüedad para la vida social habrán de ser, según Benjamin, monstruosos. Terry Eagleton ha descrito adecuadamente las características de esta vida social mitificada: el suave discurrir del intercambio de mercancías, el gesto *ad infinitum* del intercambio, la fluidez

---

496 W. Benjamin, «Diálogo sobre la religiosidad del presente», en OC, II/1, pp. 24-25.

que procede de una infinitud de interrupciones por el tiempo vacío de la mercancía [la «simetría exacta de sus repetidas ausencias»], y la importante determinación del esfuerzo del objeto por forjarse una identidad orgánica para sí mismo. La función de la reproducción mecánica sería generar objetos sin ego.

En este sentido, la mercancía desempeña la función del emblema barroco, sólo que llevada al extremo. «El significado del emblema está también siempre en otro lugar, en la continua metamorfosis de los significantes, pero esta polivalencia está ligada a fines hermenéuticos: cuanto más polivalente sea el significante, mayor será su fuerza analítica para descifrar lo real»<sup>497</sup>. La mercancía sería, por lo tanto, la cara negativa del emblema: su estar sólo para remitir al *otro* [lo absolutamente acreedor, digamos] y a *lo otro* [la culpa/deuda como explicación mítica de la vida social]. Por idénticos motivos —la enorme polivalencia de la que habla Eagleton— la *mercancía* será en los años treinta uno de los recursos analíticos más utilizados por Benjamin.

Hasta aquí llega este recorrido por las categorías propias de la formación de la teoría crítica de Benjamin. He tratado de mostrar la manera en que la crítica de la razón, a través de la permeabilidad de Benjamin a la problemática del conocimiento y de la crítica de arte, se constituye en crítica de lo real; esto es, a través de una teoría epistemo-crítica del conocimiento, en la que el procedimiento alegórico —como cifra de la modernidad—, así como la crítica del mito, determinan los polos de la reflexión y permiten, desde un punto de vista filosófico, fijar las líneas de una posible teoría crítica de la sociedad. En la misma dirección, procederé ahora a perfilar algunas de sus determinaciones básicas y a extraer algunas conclusiones sobre el potencial crítico de estas categorías.

---

497 T. Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, op. cit., p. 58.



## CONCLUSIONES

0. *Recapitulación.* Este recorrido por el pensamiento del joven Benjamin ha tomado pie en su aproximación a los protorrománticos alemanes y a Goethe. Veíamos, en el primer capítulo, que el trabajo de Benjamin trata de pensar las vías de acceso a las cosas, con particular énfasis en el objeto natural y en la obra de arte, esto es, en los polos de la objetividad en ese contexto filosófico: naturaleza y artificio. Asimismo, la relación sujeto/objeto cobra una importancia creciente con el estudio del idealismo de Fichte. La problemática de la intuición y de la captación de oposiciones guía a Benjamin hacia la fundamentación de la «verdadera teoría», aquella que, idealmente, se funde, sin violentarlo, con su objeto.

Para desarrollar esta aproximación clásica al problema de la metodología del conocimiento, Benjamin recurrirá al principio de conectividad, tal como se da en la poesía de Hölderlin, y a la resignificación de la forma-crítica. He tratado de reunir esta determinación con varios lugares de la obra de Adorno, con la esperanza de iluminar levemente los motivos profundos del interés de ambos por la metodología de las ideas y por la filosofía como actividad, como praxis fundamental en torno al objeto. En demasiadas ocasiones desconectada del libro de Adorno sobre Kierkegaard y de «Actualidad de la filosofía», la proverbial dificultad de algunos trabajos del joven Benjamin ha operado, en la recepción de ambos, de manera disuasoria. Así, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* y *El origen del Trauerspiel alemán* se convierten, por igual, bien en mero trámite académico, bien en diáfana muestra del desdén de Benjamin por la historia del pensamiento; puede leerse, incluso, que toda su obra de juventud es sólo el índice de una emergente agudeza que, trágicamente, no habría encontrado

«la vía adecuada para esa genialidad»<sup>498</sup>. Parece más razonable conjeturar que Benjamin piensa, en esta época, en retomar el legado crítico kantiano, y que su interés en la teoría de la reflexión de los románticos alemanes y de Goethe tiene esa genealogía. Así, considero factible leer el «Prólogo epistemo-crítico» como una contribución a la crítica de la metodología de las ideas, y no tanto como una pieza ontológica. La distinción entre conocimiento y verdad sirve a Benjamin para precisar la tarea de una teoría crítica, a saber, hacerse cargo de la imagen del mundo, renunciando a dotar de sentido, intuitiva o categorialmente, a una realidad que es ya sólo de las cosas y para las cosas.

La visión barroca del mundo barroca da fe de la inserción del hombre en este proceso de cosificación de la experiencia, bien subjetiva, bien objetiva. Además, a partir del diagnóstico sobre el carácter lingüístico de los conceptos y la comunicabilidad del ser espiritual del hombre, Benjamin construye una teoría crítica que vincula de manera transparente la importancia de los derechos de los objetos con la caducidad de los estados del hombre. El modelo es, para él, la vida natural de la obra de arte, su irresistible historicidad. Otorgar a la cosa sus derechos es tarea del crítico, incluso allí donde el objeto, en virtud de su devenir, deba ser consumado. Una ética, en suma, comporta una epistemo-crítica.

Una vez repasados estos aspectos básicos del trabajo de Benjamin, me acercaré a dos elementos más que considero relevantes: (1) la cuestión de la espacialidad y la función que desempeñan, en la crítica de Benjamin, los modos específicamente espaciales de la racionalidad moderna; y, a este mismo respecto, (2) la importancia y el sentido de la obra de Lukács, quien

---

498 Tal es la tesis defendida, entre otros, por su biógrafo cinematográfico David Mauas, quien hace decir cosas por el estilo a varios de los participantes en su documental *¿Quién mató a Walter Benjamin?* (David Mauas, 2005). Pueden hallarse también referencias altamente mistificadoras sobre el trabajo del joven Benjamin en G. Steiner, «Hablar de Walter Benjamin», en *Los logócratas*, Madrid, Siruela, 2006, p. 29 y siguientes.

fijará de manera muy destacada el campo filosófico de Benjamin, sus objetos de interés y sus estrategias epistemo-críticas. A esto último, seguirá una breve alusión final al joven Benjamin y a la importancia, para la teoría crítica, de su concomitancia con Adorno.

1. *Espacio y mito*. Benjamin reprocha a Nietzsche que sus investigaciones sobre la tragedia griega condujeran a la dislocación de la relación entre la forma literaria y su *ethos*. Este diagnóstico es radicalmente invertido en el caso del *Trauerspiel*, proporcionando una teoría del mito que evita su presentación como dotador de sentido, como cifra de una trama figurativa de significación y sensibilidad. Iluminar el mito, al igual que iluminar la experiencia, sea ésta barroca o específicamente moderna, es la tarea de una teoría crítica. A estos efectos construye Benjamin todo su entramado epistemo-crítico, partiendo de los románticos alemanes, hasta llegar a su forma consumada en el prólogo al libro sobre el Barroco.

Dehistorizar el mito es incompatible, por tanto, con cualesquiera procedimientos críticos que apunten al análisis del mundo perceptivo o, en términos benjaminianos, que permitan llevar a cabo una interpretación objetiva de la imagen del mundo<sup>499</sup>. Lo valioso del mito es que no es una explicación pre-científica de dicha imagen; es más bien una potente herramienta de objetivación del mundo que puede ser aprovechada por el crítico. El mito es asimismo generador de objetividad; más específicamente, de modos sociales de objetividad, de un *ethos* vinculante que Benjamin lee en el romanticismo alemán, del cual lamenta que terminara por refugiarse en la mistificación de los vínculos sociales. La teoría del mito de Benjamin destaca por la ambigüedad que hereda, en cierta medida, de su énfasis en la intrínseca falta de claridad del mito. Por una parte, éste no puede ser

---

499 W. Menninghaus, *Schwellenkunde*, op. cit., p. 8.

evaporado por los modernos procesos de racionalidad, que generan otra clase de mitos; la Ilustración ha luchado contra la superstición, no tanto contra el mito, que mantiene intacto su potencial expresivo, en cierta medida, ético. Benjamin dedicará a esta cuestión numerosas páginas del *Passagen-Werk*, en las que se aprecia perfectamente el tránsito de la crítica romántica hasta el referente del surrealismo: si en el ensayo largo sobre Goethe todavía se movía en el ámbito de la identificación del contenido material de la obra [en el primer sentido del adjetivo *inmanentes*, asociado a la primacía analítica de las cualidades propias del objeto], Benjamin ensaya en los años treinta una teoría del carácter expresivo de las estructuras industriales. La exposición de París de 1900 se convierte en espacio del sueño, en manifestación de una colectividad que se sueña a sí misma floreciendo a partir de la abundancia del intercambio mercantil: la «fisiognómica social» persigue determinar las fuerzas de la época moderna en su condición de soñadora. La mercancía es su mito, y en ese preciso sentido, el sueño es su vigilia. Incluso el aura de la obra de arte autónoma está hecha de mito. Por otra parte, el mito tampoco puede ser reivindicado como espacio del potencial retorno al hogar primigenio del hombre porque es en sí mismo generador de violencia que crea derecho.

A lo largo de estas páginas he intentado mostrar, en al menos tres sentidos, la importancia del espacio y de los modos de espacialidad en la obra del joven Benjamin.

(1) A partir de la figura de la *parataxis*, el poeta romántico establece una nueva pauta de composición; Benjamin lee en esta modulación una variación del yo expresivo del poeta, que ahora es condenado a compartir su lógica con la del objeto. El lenguaje como *órgano* de la reflexión se convierte para Hölderlin en un paliativo del mito: (a) en tanto restauración de la *dinamicidad* de la relación entre sujeto y objeto; (b) en tanto denuncia de su carácter estático. Asimismo, conlleva un cuestionamiento de la primacía del espíritu

subjetivo, a quien la trama infinita de las formas poéticas le recuerda «su carácter mediato y derivado a fuerza de mostrarle su exterior, desmitificando su hegemonía sobre la materia; destaca el ser determinado de la conciencia frente a su ser determinante»<sup>500</sup>. En otras palabras, aplica un correctivo importante al imperio de la subjetividad asociado al yo expresivo. Hölderlin procede paratácticamente por mor de las leyes inmanentes del objeto poético. El poeta es uno más entre los vivientes —según Benjamin— en tanto *determinante* y *determinado*, y abre así el camino lingüístico hacia la crítica del sujeto y del objeto en el espacio de sus relaciones. Este posicionamiento crítico produce un «movimiento de espacialización» en el que, como veíamos en el primer capítulo, el tejido de sus interacciones halla sentido material [complementariedad sensual] como extensión del tiempo histórico, esto es, como «unendlich genau zusammenhängen».

(2) A propósito de la experiencia barroca del mundo, Benjamin insiste en la progresiva indistinción entre la crónica histórica y el espacio escénico; un escenario de absoluta inmanencia, profundamente realista y poblado por figuras espectrales que protagonizan un ciclo vital carente de toda escatología. Hemos visto también cómo Lukács posibilita este diagnóstico a través de la asociación de la moderna calculabilidad de los procesos temporales de trabajo con su conversión en espacio. La concepción barroca de la historia es coreográfica en el sentido de extensa y maquinal. Precisamente en tanto que coreográfica, entiende el curso del tiempo como analíticamente cifrable e infinitamente divisible. Ninguna relación espacialmente delimitada escapa a esta cifra: a partir del Barroco es posible *calcular la criatura* y, en el marco del *Trauerspiel*, «transformar la dinámica de la historia universal en acción política»<sup>501</sup>. La respuesta de Adorno a esta problemática tiene también carácter de diagnóstico sobre la conciencia de la

---

500 P. López Álvarez, *Espacios de negación*, op. cit., p. 53.

501 W. Benjamin, OC, I/1, p. 303.

modernidad: «Ni la naturaleza sin historia —el orden del ser— ni la historia sin naturaleza —la lógica del desarrollo— pueden comprenderse desde esta apertura como factores de transformación real»<sup>502</sup>.

(3) Weber y Benjamin comparten asimismo espacios de análisis; se trata de los procesos de racionalización específicamente occidentales, tal como tienen lugar en un momento histórico decisivo: el declive de la fase liberal del capitalismo con la vista puesta en el horizonte de la guerra. Este espacio analítico tiene en ambos casos una triple determinación: filosófica, religiosa y política. Benjamin lee en la experiencia barroca del mundo procesos afines al tránsito weberiano de la racionalidad con arreglo a valores a la racionalidad con arreglo a fines; de igual manera, estos procesos de racionalización tienen implicaciones políticas, a las que, como es sabido, Weber responderá de manera muy diferente a Benjamin: en sintonía con Georg Jellinek, que había visto el origen calvinista del sujeto portador de derechos<sup>503</sup>, Weber optará por un *ethos* jurídicamente eficaz, por exigir al sujeto moderno «esa forma de vivir sacrificada, dura, obstinada, que es capaz de despreciar [...] el suave hedonismo a cambio de la dignidad y de la obediencia a imperativos éticos de primera magnitud»<sup>504</sup>. En la teoría crítica de Benjamin, el correlato del suave manto devenido férrea envoltura es —en el mundo del hombre— la alienación del espacio, la espacialización de la experiencia y de sus modos de temporalidad. Así, la tesis de Benjamin radicaliza la lectura weberiana en lo que a ésta le quedaba de balada épica de la subjetividad. Las formas de racionalidad instrumental que provienen del mito son generadoras de morbidez jurídico-política y deben ser abolidas de una vez por todas. Ni *ethos* ni *epos*, por tanto, y sin embargo, la obstinada presencia de un resquicio para la esperanza en aquellas prácticas mundanas

---

502 P. López Álvarez, *Espacios de negación*, op. cit., p. 55.

503 Cfr. G. Jellinek, E. Boutmy, E. Doumergue y A. Posada, *Orígenes de la declaración de derechos del hombre y del ciudadano*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 59 y siguientes.

504 J. L. Villacañas, «Weber y el *ethos* del presente», op. cit., p. 51.

que prefiguran la expresividad que la consecución de un estado final de felicidad requiere.

La anticipación de una correcta relación con el objeto es el *motto* de la crítica benjaminiana, incluso allí donde ésta exige aniquilar todos los objetos realmente existentes o suprimir todo *intérieur* falsamente habitado<sup>505</sup>. Si el fetichismo de la mercancía y del mito une al cuerpo vivo con lo inorgánico, en ese caso la filosofía debe penetrar directamente en los espacios que configuran sus relaciones: tal es el tema central tanto del *Passagen-Werk*, como del *Baudelaire*. Benjamin llevará a cabo en ambos la aplicación más avanzada de su teoría epistemo-crítica; buscará encontrar en las cosas aquellas Ideas que, sustraídas al mundo inteligible, permiten al investigador objetivar el presente, elevar a ciencia histórica la cartografía de aquello que la modernidad tiene que ocultar, esto es, de las relaciones inorgánicas que la caracterizan; revelar su origen efímero y, de esa manera, tendencialmente, abrir caminos a las fuerzas que operan su ulterior transformación. Que esta realidad transformada no conduzca precisamente al «mundo de la vida» no soslaya el carácter emancipatorio del proyecto de Benjamin; todo lo contrario, lo vivifica, lo vincula con la felicidad; lo hace más acuciante incluso en lo que tiene de muerto y, sin embargo, de sensorialmente feliz. En palabras de Adorno, «lo sobrenatural es inseparable del cumplimiento de

---

505 Cfr. Th. W. Adorno, OC, 10/1, pp. 9-25. Adorno ha planteado esta cuestión en múltiples lugares. Muy particularmente en sus escritos musicales y de crítica de la cultura, en los que la figura de la crítica remite a la asunción de las aporías del objeto, correlato a su vez de la injusta función social del sujeto en el marco de una sociedad falsa. Por ello, en «Crítica de la cultura y sociedad» se hace necesario distinguir entre modalidades de la crítica: (1) crítica trascendente o immanente, que aborda el objeto desde una posición u otra, y (2) la idea de una crítica dialéctica capaz de completar la crítica de la cultura hasta su propia cancelación. Lo importante, tal como aparece en «Tesis de sociología del arte» es cómo la sociedad se objetiva en la obra. La pregunta por las relaciones sociales que cristalizan en la obra de arte tiene la importancia de que las decisiones metodológicas que el crítico toma terminan por ser ellas mismas sociológicas. Esto es, en la pregunta por el objeto, la metodología de las ideas no es ya asunto del agente cognitivo; se ha convertido en una figura relacional. Así, la tesis tercera sobre sociología del arte: «La cuestión de si el arte y todo lo que se refiere a él es un fenómeno social ya es un problema sociológico» (Th. W. Adorno, OC, 10/1, p. 323).

lo natural. De ahí que Benjamin no desprenda del concepto la relación con lo absoluto, sino que lo busque en el contacto físico con los materiales»<sup>506</sup>.

2. *Espacios del capital*. La significación que el mito y la alegoría obtienen en el procedimiento crítico de Benjamin exige la cancelación de la distinción entre naturaleza y cultura. El mundo real puede y debe ser interpretado objetivamente en lo que tiene de mítico. De hecho, el propio mito atraviesa la edad del símbolo para instalarse en las cosas bajo la forma de una relación social o, incluso, de un lenguaje inteligible para el crítico. La mitología moderna no consiste por tanto en la relectura de los mitos clásicos; más bien, apela a las fuerzas míticas que toman pie en las construcciones sociales de la moderna racionalidad del matrimonio entre iguales [como ocurre en el ensayo sobre *Las afinidades electivas*] o del sistema capitalista. Se trata de leer los espacios de la razón como mito moderno, de comprender sus expresiones espaciales [en textos literarios, en los pasajes de París, en la inflación alemana, en el Barroco] como parte integrante de su propia historia natural. La ciencia del origen que Benjamin dispone en *El origen del Trauerspiel alemán* toma sus objetos por Ideas inmanentes cuyo despliegue histórico es generador de naturaleza derivada. Todo producto social es susceptible de ser leído como historia natural; y el ejercicio de la historia natural implica precisamente recorrer los extremos del objeto en cuestión, configurarlo como una totalidad histórica cuyos estadios no son ya aquello que debía ser abstraído por mor del conocimiento científico, sino el centro mismo de la actividad científica. El ideal científico de la afinidad entre la palabra y la cosa tiene esta función epistémica: entender la experiencia barroca o el entramado de la modernidad implica recorrer los nombres que constituyen sus límites intrínsecos. El nombre no remite al productor,

---

506 Th. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., p. 37.



remite al objeto, que pasa a portar monádicamente las determinaciones de aquello que queríamos conocer. Por eso, la alegoría anticipa la experiencia de la moderna cosificación. La totalidad momentánea no se disuelve en la subjetividad sino en la historicidad del procedimiento alegórico.

Lukács es a estos efectos decisivo. Contrariamente a la teoría del mito del eterno retorno<sup>507</sup> [y contra la concepción del eterno retorno como mito, dicho sea de paso], ha visto que el proceso decisivo es otro: la conversión de la fluidez de la experiencia temporal en un espacio capitalista en el que los procesos mecánicos no sólo proliferan, sino que condicionan del todo la experiencia del mundo y del sujeto. La modernidad capitalista y los procesos de racionalización que la configuran tienen consecuencias decisivas para la experiencia temporal, que automáticamente pasan a ser productoras de culpa. La temporalidad circular de la deuda, dada la ambivalencia de la voz *Schuld*, nos ofrece la clave de acceso a la experiencia moderna. Además, si bien Benjamin había cancelado toda comparación entre el héroe trágico y el hombre del Barroco —por la cual éste no era ni mucho menos una versión defectuosa de aquél— me parece que el tránsito del libro sobre el Barroco a *Calle de dirección única* es impensable sin la referencia a Lukács.

Es allí donde los procesos de racionalización específicos de Occidente abren la vía del diagnóstico sobre la modernidad capitalista como productora de experiencia empobrecida por la guerra y la hiperinflación. Benjamin muestra síntomas de «marxismo weberiano»: (a) adopta la tesis de la modernidad como sujeto-objeto de procesos de racionalización abstracta; y (b) rechaza que los elementos irracionales asociados a la existencia moderna sean meros restos de épocas anteriores y, con Lukács, pero también con Schmitt, opta por mostrar la vinculación entre los mitos

---

507 Cfr. W. Menninghaus, *Schwellenkunde*, op. cit., p. 105.

modernos y la genealogía de la modernidad<sup>508</sup>. Incluso comparte con Lukács algunos rasgos sociológicos y filosóficos importantes: el ascendente neo-kantiano, la lectura de Nietzsche y el ámbito de la literatura como espacio netamente filosófico. Parece claro que el debate póstumo entre Lukács y Weber [por el cual el capitalismo no creó, de una vez por todas, la jaula de hierro, sino que fuerzas históricas latén todavía, más allá de las extintas sectas protestantes, en la clase del proletariado] desborda los límites del pensamiento de Benjamin. Sin embargo, el ensayo sobre la violencia constituye una intervención en esta escena del pensamiento, como lo es también *Calle de dirección única*. Los tipos de racionalidad que hacen de la mercancía el objeto alegórico por excelencia de las sociedades capitalistas avanzadas son idénticos a los del «mundo congelado del mito»<sup>509</sup>, sólo que histórica y socialmente determinados. Benjamin piensa estos procesos como estrictamente asociados a las formas de racionalidad modernas. Sólo éstas y sus productos pueden ofrecernos una imagen precisa del mundo que pueda ser iluminada por la teoría.

3. *La teoría crítica del joven Walter Benjamin*. Antes de cerrar, cabe hacer un breve esbozo de la teoría crítica de Benjamin tal como ha sido expuesta aquí. Me interesa porque permite concebir, en términos muy explícitos, los

---

508 Cfr. J. P. McCormick, «Transcending Weber's categories of Modernity? The early Lukács and Schmitt on the Rationalization Thesis», en *New German Critique*, n° 75, 1998, p. 137. También, S. Breuer, «The Illusion Politics. Politics and Rationalization in Max Weber and Georg Lukács», en *New German Critique*, n° 26, 1982, pp. 55-79. Es conocido que la voz *marxismo weberiano* procede del libro de Merleau-Ponty *Las aventuras de la dialéctica* (1955) y que denota sobre todo algunas categorías de *Historia y consciencia de clase* de G. Lukács. El error de algunos comentaristas del marxismo weberiano quizá sea haber atribuido a Lukács, Adorno y Horkheimer cierto halo de *Kulturpessimismus* que, como tal, no tiene en el ámbito del Institut las características de una crítica romántica del capitalismo. El rechazo de la calculabilidad creciente de los procesos sociales modernos no es para el Adorno de *Minima moralia* algo que deba ser heroicamente respondido. M. Löwy ha hecho consideraciones semejantes en su «Figures of Weberian Marxism», en *Theory and Society*, vol. 25, n° 3, 1996, pp. 431-446.

509 La expresión es de Terry Eagleton. Cfr. T. Eagleton, *La estética como ideología*, traducción de Germán Cano y Jorge Cano, Madrid, Trotta, 2006, p. 405.

porqués de la presunta «conversión» de Benjamin en un crítico de la modernidad, como si nunca lo hubiese sido hasta los primeros esbozos del *Libro de los Pasajes* (1927/28) y *Calle de dirección única*. En mi opinión, las propias fuentes de Benjamin desmienten esta posibilidad y muestran cómo lo que realmente establece la diferencia entre su trabajo de juventud y su obra de madurez es la compleción de su análisis crítico de la tradición alemana. Benjamin consume multitud de fuentes del pensamiento moderno, desde los clásicos Goethe y Hölderlin, hasta la postura ambivalente de Benedetto Croce o el nacionalismo de Jünger, pasando por Schlegel, Novalis, Nietzsche, la tradición del judaísmo de cuño germánico de Buber y Scholem, Kant y, desde luego, la consideración del *Trauerspiel* como género literario decisivo. Estas fuentes están en la forja de la filosofía de Benjamin, independientemente de las diferentes orientaciones que su obra toma a lo largo del tiempo. Existe, por decirlo de manera enfática, una peculiar Ilustración benjaminiana; una red de agentes ilustrados que permiten a Benjamin reconducir sus esfuerzos de juventud, sin olvidar las etapas intermedias de este proceso, en condiciones razonables de inteligibilidad para su proyecto epistemo-crítico. Benjamin siempre pensó lo nuevo como cifra de lo antiguo. De ahí la imposibilidad de que su pensamiento consista en una ruptura total con la tradición de la filosofía moderna. El método y el contenido, la estructura categorial y los objetos, son inseparables para Benjamin, como lo fueron para Hegel.

Benjamin es un lector crítico de procesos histórico-naturales que afirma la preeminencia originaria del nombre sobre el concepto; percibe en la alegoría barroca una fundamentación material de la significación del tiempo histórico; analiza las implicaciones instrumentales del mito en su explicación de la naturaleza; sanciona la quiebra de la facultad mimética, tomando pie en la pobreza de experiencia que percibe en sus contemporáneos. La clave consiste en entender cuál es exactamente el lugar

donde la facultad mimética sufre los efectos de los modernos procesos de racionalización, cuáles han sido los procesos de formación e ingredientes que lo configuran. En su búsqueda de espacios del mito y de la mimesis, de la alegoría y del origen, Benjamin alcanza un destino que no podía menos que resultarle sugerente: la crítica de las sociedades capitalistas avanzadas. Será Lukács quien le brinde el acceso a nociones que luego resultarán decisivas para su filosofía [reificación, fetichismo de la mercancía, primera y segunda naturaleza], pero es importante resaltar que Benjamin había diagnosticado algo muy similar en el libro sobre el Barroco. Benjamin cifra en la experiencia barroca, y en las relaciones entre los caracteres del *Trauerspiel*, una imagen del mundo que apunta directamente a la crítica de la espacialidad y la temporalidad de las sociedades modernas. Pronto buscará estas relaciones en otras figuras literarias, explícitamente ligadas al capitalismo [Baudelaire, Marx, Luis Napoleón III, Fuchs, Proust, el surrealismo], pero, ante todo, en la indagación en los motivos sociales de sus obras artística y/o política. Hay un cambio de interlocutores en el trabajo de Benjamin de finales de los años veinte, pero el proyecto está ya conformado en 1925/28, el tiempo que separa la redacción del libro sobre el Barroco de su publicación. El trabajo de Benjamin del periodo 1916/1929 se prolongará más adelante en el tratamiento de sus objetos de interés, desde la ciudad de París hasta la obra del historiador Eduard Fuchs, e incluso en sus múltiples modulaciones conservará idénticos motivos: verdad, conocimiento, interpretación, mito, alegoría, lenguaje, espacio, tiempo y mimesis. Se trata, en buena medida, de una recuperación del espíritu crítico de la Ilustración, en la vertiente más radical de sus materiales filosóficos, políticos, sociales y literarios.

Esta Ilustración benjaminiana, por insatisfactoria que pudiera resultar, ha de comenzar por el planteamiento de un modelo de autocomprensión y desarrollo de la Ilustración que distinga entre fracasos *en* la Ilustración

[generadores de malestar en la Ilustración] y fracasos *de* la Ilustración [fracasos que confrontan con ella otras alternativas exitosas que horadan sus fundamentos]. Esto comporta la exigencia de distinguir entre (a) una concepción sincrónico-epocal, a saber, referida a periodos históricamente inteligibles como periodos de Ilustración, y (b) una concepción diacrónico-teleológica de la Ilustración, vinculada a su propia autocomprensión como proyecto normativo. La de Benjamin será una *crítica del fracaso en la Ilustración*, de la pobreza de los sujetos que heredan de ella un mundo en el que, como Benjamin ya viera en la cosmovisión barroca, sujetos y objetos son progresivamente integrados en modos absolutamente inmanentes de experiencia y temporalidad. La de Benjamin es una crítica que aspira a leer como textos los procesos y los objetos que la rodean —la tradición ilustrada de Kant inclusive— y que, al mismo tiempo, trata de recobrar aquellos que nunca fueron escritos o que han desaparecido ya. Una crítica ilustrada, en suma, que, sin embargo, se opone a buena parte del pensamiento moderno en lo que tiene de establecimiento en el mundo del límite de lo que puede ser pensado —las ideas tal como comparecen en el prólogo al libro sobre el Barroco— y en la exigencia que comporta de consumir lo inteligible que permanece en él; en suma, una teoría integral de la experiencia, una epistemología materialista que se haga cargo, aniquilándolo, del problema de la cosa-en-sí. La profundidad del pensamiento se encuentra cifrada, de esta manera, en la experiencia del objeto. El propio Benjamin recuerda esta ambigüedad de su pensamiento en su programa para la filosofía venidera de 1917:

La debilidad característica del concepto kantiano de conocimiento ha sido percibida a menudo porque se ha percibido la falta de radicalismo y coherencia de su teoría del conocimiento. Pero ésta no entra en el ámbito de la metafísica, pues contiene elementos primitivos de una metafísica ya estéril

que excluye cualquier otra metafísica. En la teoría del conocimiento, todo elemento metafísico es un germen patógeno que se manifiesta en la exclusión del conocimiento del ámbito de la experiencia en toda su libertad y profundidad. Sin duda, todavía hay que esperar el desarrollo de la filosofía, dado que toda aniquilación de estos elementos metafísicos en la teoría del conocimiento remite al punto a esta teoría a una experiencia más profunda<sup>510</sup>.

Por tanto, el proyecto de Benjamin pasa por una filosofía del futuro que establezca nuevas condiciones para el conocimiento y la experiencia; por la búsqueda del lugar lógico de la metafísica, como Benjamin mismo ha dicho en otro lugar<sup>511</sup>. También, creo, el lugar lógico para una teoría reflexiva de la modernidad, en el sentido preciso en el que Marx se refiere a esta cuestión. Esto es, una teoría social que pueda afrontar su propia plausibilidad en los mismos términos en que analiza su propio contexto histórico y que, finalmente, aspire a la recuperación de los espacios de historización radical de las condiciones materiales de nuestra existencia. Es en este punto donde resultan decisivos los referentes de Max Weber y Georg Lukács. La imagen de Benjamin que he presentado toma pie en las consideraciones de Adorno sobre el espanto que su filosofía produce. La más importante de ellas apela al extremo realismo del pensamiento de Benjamin, al procedimiento materialista que, a partir de la investigación crítica de la imagen del mundo, termina por consumir todo lo vivo [sus expresiones materiales, sus formas, sus sueños, sus espacios, sus modos de temporalidad, su lenguaje, etcétera] por mor de la emancipación definitiva del hombre.

La filosofía del joven Benjamin se presenta como teoría epistemo-crítica de los objetos. Independientemente de los estados caducos de los sujetos que las analizan, se trata de adoptar el punto de vista de la

---

510 W. Benjamin, OC, II/1, p. 165.

511 W. Benjamin, OC, II/1, p. 168.

cosificación de los mismos, de construir una teoría del conocimiento que se haga cargo de la experiencia de la merma de subjetividad propia de la modernidad avanzada. En lugar de dotar de sentido a las cosas mismas, se trata (1) de interpretarlas objetivamente como aquella modalidad de sinsentido que refleja el estatus de entidad en peligro de extinción que corresponde a la subjetividad moderna —en el sentido de subjetividad eminente—; y (2) por cuanto el conocimiento de la cosa como resultado histórico remite directamente a su posible transformación [determinación que Lukács, Benjamin, Adorno y toda la tradición de la teoría crítica comparten], y en virtud del análisis de las formas de dominio de la naturaleza y del hombre que ofrece la crítica benjaminiana del mito; se trata de proceder a la crítica radical de la subjetividad como sedimento del mito, al desbaratamiento de la ilusión de una subjetividad feliz —felicidad que era en el «Fragmento teológico-político» una categoría de la aproximación del Reino, no una determinación moral— en un mundo constituido hoy como productor sistemático de muerte.

Por estos motivos —de índole sociocultural, «experiencial» y económica—, la esfera de la subjetividad moderna no puede seguir siendo el espacio que configure una existencia con sentido. El realismo de Benjamin no tiene apenas sujeto porque la lógica de sus objetos, incluso allí donde ella hace valer los derechos de los hombres, impide seguir pensando la teoría crítica de la sociedad como si el orden social, que reduce al individuo a mera función, no amenazara también al paradigma de la filosofía de la conciencia, y, en líneas generales, a todo pensamiento cuya función crítica repose en un sustrato imposible. Cuanto menos realistamente se presente ese espanto del que habla Adorno, más ininteligible resultará el sujeto crítico —responda o no al nombre de Walter Benjamin— en los espacios de intervención filosófica que presuntamente le corresponden. La filosofía de Benjamin, por su condición de indagación en lo muerto de lo vivo, exige prescindir de la

jovial imagen social que él mismo proyecta hoy. Este realismo de lo muerto, que apela por igual a la calavera barroca que al reverso infernal del ciclo mercantil, quiso tener la forma de una interpretación objetiva de la imagen moderna del mundo, no una trágica. Por este motivo, cuanto más se carga de responsabilidad al sujeto Walter Benjamin, menos justicia se le hace. Una imagen amable no sirve a la inquietante objetividad de su teoría. Concluyo:

*non perch'io crea sua laude finire, ma ragionar per isfogar la mente*<sup>512</sup> [No porque piense terminar su alabanza, sino tan sólo para aliviar mi mente].

---

512 Dante Alighieri, *Vita nuova*, citado en E. Auerbach, *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, El Acantilado, 2008, p. 75.



## BIBLIOGRAFÍA

### *Obras de Theodor W. Adorno:*

- Th. W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Frankfurt/M, Suhrkamp, 1970-1986.
- GS, 1. Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie. Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre. Vorträge und Thesen: I. Die Aktualität der Philosophie. II. Die Idee der Naturgeschichte. III. Thesen über die Sprache des Philosophen [*Escritos filosóficos tempranos*, Madrid, Akal, 2010].
- GS, 2. Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen [*Kierkegaard. Construcción de lo estético*, Madrid, Akal, 2006].
- GS, 4. Minima moralia [*Minima moralia*, Madrid, Akal, 2004].
- GS, 5. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel [*Tres estudios sobre Hegel*, Madrid, Taurus, 1974].
- GS, 6. Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit [*Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 2005].
- GS, 7. Ästhetische Theorie [*Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004].
- GS, 10. Kulturkritik und Gesellschaft (2 vols.) [*Crítica de la cultura y la sociedad*, Madrid, Akal, 2008-2009].
- GS, 11. Noten zur Literatur [*Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003].

### *Otras obras de Th. W. Adorno:*

- Th. W. ADORNO, *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962 [trad. Manuel Sacristán].
- , *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962 [trad. Manuel Sacristán].
- , *Disonancias*, Madrid, Rialp, 1966.
- , *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1966 [trad. Alberto Luis Bixio].
- , *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, Caracas, Monte Avila, 1968.
- , *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1969 [trad. Manuel Sacristán].
- , M. HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M, Fischer, 1969 [*Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2004].
- , *Intervenciones*, Caracas, Monte Avila, 1969.
- , *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus, 1971 [trad. Justo Pérez Corral].

- (et. al.), *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1972 [trad. Jacobo Muñoz].
- , *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.
- , *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975 [trad. José María Ripalda, revisada por Jesús Aguirre].
- , *Terminología filosófica*, Madrid, Taurus, 1977 (2 vols.) [trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, revisada por Jesús Aguirre].
- , *Impromptus. Serie de artículos musicales escritos de nuevo*, Barcelona, Laia, 1985 [trad. Andrés Sánchez Pascual].
- , *Bajo el signo de los astros*, Barcelona, Laia, 1986.
- , *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 1987 [trad. Joaquín Chamorro Mielke].
- , *Mahler*, Barcelona, Península, 1987 [trad. Andrés Sánchez Pascual].
- , *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991.
- , *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995.
- , *Frankfurter Adorno Blätter*, IV, Adorno-Archiv, Múnich, 1995, pp. 52-77.
- , *Educación para la emancipación*, Madrid, Morata, 1998 [trad. Jacobo Muñoz].

*Obras de Walter Benjamin:*

- W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, 7 vols., edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1974-1989.
- GS, I/1. Der Begriff der Kunskritik in der deutschen Romantik. Goethes Wahlverwandtschaften. Ursprung des deutschen Trauerspiels [*Obras*, I/1, Madrid, Abada, 2006].
- GS, I/2. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Über den Begriff der Geschichte. L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Traduit par Pierre Klossowski. Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire. [*Obras*, I/ 2, Madrid, Abada, 2008].
- GS, I/3. *Nachlaß*.
- GS, II/1. Frühe Arbeiten zur Bildungs und Kulturkritik. Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien. Literarische und ästhetische Essays [*Obras*, II/1, Madrid, Abada, 2007].
- GS, II/2. Literarische und ästhetische Essays (cont.) [*Obras*, II/2, Madrid, Abada, 2009].
- GS, II/3. *Nachlaß*.
- GS, III. Kritiken und Rezensionen.

- GS, IV/1. Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*. Übertragungen aus anderen Teilen der *Fleurs du mal*. Einbahnstraße. Deutsche Menschen. Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Denkbilder. Satiren, Polemiken, Glossen. Berichte [Obras IV/1, Madrid, Abada, 2010].
- GS, IV/2. Aufsätze. Hörmodelle. Geschichten und Novellistisches. [Obras, IV/2, Madrid, Abada, 2011].
- GS, V. Passagen-Werk (2 vols.) [*Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005].
- GS, VI. Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften.
- GS, VII. Nachträge (2 vols.)
- W. BENJAMIN, *Gesammelte Briefe* (6 vols.), Frankfurt/M, Suhrkamp, 2000 y siguientes.

*Otras obras de Walter Benjamin traducidas al español:*

- W. BENJAMIN, *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus, 1973.
- , G. SCHOLEM, *Correspondencia, 1933-1940*, Madrid, Taurus, 1987.
- , *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1990.
- , *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1990
- , *Personajes alemanes*. Barcelona, Paidós, 1995
- , *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- , Th. W. ADORNO, *Correspondencia, 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998 [trad. Jacobo Muñoz y Vicente Gómez].
- , *Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus, 1998.
- , *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998.
- , *Iluminaciones III: Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1998.
- , *Metafísica de la Juventud*, Barcelona, Paidós, 2000.
- , *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- , *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009

\*\*\*

- ABBAS, A., «Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience», en *New Literary History*, vol. 20, n° 1, 1998, pp. 217-223.
- AGAMBEN, G., «El ángel melancólico», en *El hombre sin contenido*, Barcelona, Áltera, 2005, pp. 167-185.
- AGUSTÍN DE HIPONA., *Confesiones*, Madrid, Alianza, 1990.
- AMENGUAL, G., CABOT, M. y VERMIL, J. L. (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta, 2008.
- ARATO, A., «Lukács path to marxism (1910-1923)», en *Telos*, n° 7, 1971, pp. 128-136.

- ARATO, A. y BREINES, P., *El joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental*, México, FCE, 1986.
- ARENAS, L., «De la utopía del conocimiento. Kant, Adorno y el destino trágico de la filosofía», en *Quaderns de Filosofia i Ciència*, n° 32-33, 2003, pp. 77-84.
- ARISTÓTELES, *Poética*, edición de A. VILLAR LECUMBERRI, Madrid, Alianza, 2004.
- AUERBACH, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la cultura occidental*, México, FCE, 2006.
- , *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, El Acantilado, 2008.
- BAECKER, D. (ed.), *Kapitalismus als Religion*, Berlín, Kadmos, 2009.
- BENJAMIN, A. y OSBORNE, P., *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, Londres, Routledge, 1994.
- (ed.), *Walter Benjamin and History*, Nueva York, Continuum, 2005.
- BLANQUI, L. A., *La eternidad a través de los astros*, México, Siglo XXI, 2000 [traducción y nota introductoria de Lisa Block de Behar].
- BLOCH, E., *Geist der Utopie*, Erste Fassung, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1985.
- , *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución*, Madrid, Antonio Machado, 2002.
- BLUMENBERG, H., *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1979.
- , «Aproximación a una teoría de la inconceptuabilidad», en *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, Madrid, Visor, 1995, pp. 97-117.
- BOHRER, K. H., *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1989.
- BREUER, S., «The Illusion Politics. Politics and Rationalization in Max Weber and Georg Lukács», en *New German Critique*, n° 26, 1982, pp. 55-79.
- , *Burocracia y carisma. La sociología política de Max Weber*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1996.
- BRODERSEN, M., *Walter Benjamin*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1996.
- , *Walter Benjamin. A biography (extended edition)*, Londres, Verso, 1997.
- BUBNER, R., «Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos», en *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1980, pp. 108-137.
- BUCK-MORSS, S., *Origen de la dialéctica negativa*, Madrid, Siglo XXI, 1981.
- , *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Antonio Machado, 2001.
- , *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Editores, 2005.
- CABOT, M. (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*, Palma de Mallorca, Edicions UIB, 2007.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Madrid, Cátedra, 2009 [edición de Eugenio Frutos Cortés].
- CASSIRER, E., *El problema del conocimiento en la filosofía y la ciencia modernas. De la muerte de Hegel a nuestros días (1832-1932)*, vol. IV, México, FCE, 1993.
- , *Filosofía de las formas simbólicas, vol. 2. El pensamiento mítico*, México, FCE, 1998.
- CLAUSSEN, D., *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, Valencia, PUV, 2006.
- COHEN, M., *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- COWAN, B., «Walter Benjamin's theory of allegory», en *New German Critique*, n° 22, 1981, pp. 109-122.
- CROCE, B., *Storia dell' età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura. Vita morale*, Bari, Laterza, 1957.
- CUESTA, M. «El origen del drama barroco alemán. Consideraciones epistemo-críticas», en *Observaciones filosóficas* (revista digital).
- CUESTA ABAD, J. M., *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Madrid, Abada, 2004.
- DERRIDA, J., *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 1998.
- , *Acabados*, seguido de *Kant, el judío, el alemán*, Madrid, Trotta, 2004.
- , *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, Madrid, Tecnos, 2006.
- DEWS, P., *Logics of Disintegration. Post-structuralist Thought and the Claims of Critical Theory*, Londres, Verso, 1988.
- DUBIEL, H., *Theory and Politics. Studies in the Development of Critical Theory*, Cambridge, MIT Press, 1985.
- DUQUE, F., *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*, Madrid, Akal, 1998.
- , «Elogio del sistema pendular. Hegel y Goethe», en *Daimon. Revista de Filosofía*, n° 31, 2004, pp. 7-22.
- EAGLETON, T., *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998.
- , *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006 [trad. Germán Cano y Jorge Cano, presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano, pp. 9-48].
- FEENBERG, A., *Lukács, Marx and the Sources of Critical Theory*, Nueva York, Oxford University Press, 1986.
- FEHER, F., «Lukács and Benjamin. Parallels and contrasts», en *New German Critique*, n° 34, 1985, p. 125-138.
- FERRIS, D. S. (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- FICHTE, J. G., *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, en *Sämtliche Werke*, vol. 1, Berlín, Gruyter, 1971.

- FINKELDE, D. (et al.), *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México, UNAM, 2007.
- FIORITOS, A., «Contraction (Benjamin, Reading, History)», en *Modern Language Notes*, vol. 110, n° 3, 1995, pp. 540-564.
- FLETCHER, A., *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.
- FORSTER, R., *W. Benjamin, Th. W. Adorno. El ensayo como filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- FRISBY, D., *Fragments of modernity*, Cambridge, Polity Press, 1998 [trad. española, *Fragmentos de la modernidad*, Madrid, Antonio Machado, 2001].
- , *Cityscapes of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2001.
- GADAMER, H. G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1993.
- GARCÍA DÜTTMAN, A., *So ist es: Ein philosophischer Kommentar zu Adornos Minima Moralia*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2004.
- GIDDENS, A., *El capitalismo y la moderna teoría social. Un análisis de los escritos de Durkheim, Marx y Weber*, Barcelona, Idea, 1998.
- (et al.), *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 2001.
- GILLOCH, G., *Myth & Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity Press, 1998.
- GOETHE, J. W., *Werke*, Hamburger Ausgabe, edición de Erich Trunz, vol. 12, Múnich, C. H. Beck, 1973.
- , *Maximen und Reflexionen*, Frankfurt/M, Insel, 1976.
- , *Las afinidades electivas*, Madrid, Cátedra, 2005.
- GÓMEZ, V., «La Dialéctica de la Ilustración de Max Horkheimer y Th. W. Adorno. Una nueva lectura», en *Anábasis*, n° 3, 1995, pp. 131-155.
- , «Contra la irracionalización del arte. La idea de artisticidad en Adorno y los riesgos de una estética comunicativa», en *Taula, quaderns de pensament*, n° 23-24, 1995, pp. 111-125.
- , «Teoría del conocimiento y teoría de la sociedad. Sobre la adecuación de objeto y método de la teoría social», en *Estudios Filosóficos*, n° 129, 1996, pp. 297-317.
- , «Skoteinos o “Cómo debería leerse”. Para una crítica de la irracionalización de la filosofía de Adorno en los actuales círculos frankfurtianos», en *Estudios Filosóficos*, n° 135, 1998, pp. 271-298.
- , *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*, Madrid, Cátedra, 1998.
- , «De Kierkegaard. Construcción de lo estético (1929-1930) a Dialéctica negativa (1966). Los orígenes de la filosofía de Th. W. Adorno», en *Quaderns de Filosofia i Ciència*, n° 28, 1999, pp. 93-106.
- GONZÁLEZ CANTÓN, C., *La metaforología en Blumenberg como destino de la analítica existencial*, Universidad Complutense de Madrid, 2005 [tesis doctoral dirigida por Ramón Rodríguez].
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. M., *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza, 1998.
- GONZÁLEZ LEÓN, R., *El debate sobre el capitalismo en la sociología alemana*, Madrid, CIS, 1998.

- GRACIÁN, B., *El Crítico*, Madrid, Cátedra, 2009 [edición de Santos Alonso].
- GREENBERG, U. E., «The politics of the Walter Benjamin industry», en *Theory, Culture & Society*, vol. 25, n° 3, 2008, pp. 53-70.
- HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus 1998.
- , *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 2000.
- , *Teoría de la acción comunicativa, I: Racionalidad de la acción y racionalización social*, Madrid, Taurus, 2001.
- , *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 2002.
- , *Teoría y Praxis*, Madrid, Tecnos, 2002.
- , *Ciencia y técnica como ideología*, Madrid, Tecnos, 2002.
- HAMACHER, W., «Guilt History: Benjamin's Sketch "Capitalism as Religion"» en *Diacritics*, vol. 32, n° 3-4, 2002, pp. 81-106.
- HANSEN, B., «Philosophy at its origin: Walter Benjamin's prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*», en *Modern Language Notes*, vol. 110, n° 4, 1995, pp. 809-833.
- , «"Dichtermut" and "Blödigkeit": Two Poems by Hölderlin Interpreted by Walter Benjamin», en *Modern Language Notes*, vol. 112, n° 5, 1997, pp. 786-816.
- , *Critique of Violence: Between Post-structuralism and Critical Theory*, Londres, Routledge, 2000.
- , *Walter Benjamin's other history*, Los Angeles, California University Press, 2000.
- , BENJAMIN, A. (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Londres/Nueva York, Continuum, 2002.
- HILLACH, A., «The Aesthetics of Politics. Walter Benjamin's "Theories of German Fascism"», en *New German Critique*, n° 17, 1979, pp. 99-119.
- HEGEL, G. W. F., *Escritos de juventud*, edición de J. M. RIPALDA, Madrid, FCE, 2003.
- HEIDEGGER, M., «Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft», en *Frühe Schriften*, Frankfurt/M, Klostermann, 1972.
- , *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003.
- HEINRICH, M., *Crítica de la economía política. Una introducción a El Capital de Marx*, Madrid, Escolar y Mayo, 2007.
- , «¿Cosmovisión o estrategia? Sobre materialismo, dialéctica y crítica en la crítica de la economía política», en *Cuaderno de Materiales*, Madrid, 2011 [trad. Clara Ramas San Miguel].
- HENNIS, W., «El problema central de Max Weber», en *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, n° 33, 1983, pp. 49-99.
- HONNETH, A., *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*, Barcelona, Crítica, 1997.
- , FRASER, N., *¿Redistribución o reconocimiento?*, Madrid, Morata, 2006.
- , *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*, Buenos Aires, Katz, 2007.

- , *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad*, Madrid, Antonio Machado, 2009 [traducción e introducción de Germán Cano].
- , *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la teoría crítica*, Buenos Aires, Katz, 2009.
- HORKHEIMER, M., *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974.
- , *Sociedad en transición. Estudios de filosofía social*, Barcelona, Península, 1976.
- , *Historia, metafísica y escepticismo*, Madrid, Alianza, 1982.
- , *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M, Fischer, 1985 y ss.
- , *Ocaso*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- , *Anbelo de justicia. Teoría crítica y religión*, Madrid, Trotta, 2000 [trad. Juan José Sánchez].
- , *Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trotta, 2002 [trad. Jacobo Muñoz].
- , *Sociedad, razón y libertad*, Madrid, Trotta, 2005 [trad. Jacobo Muñoz].
- HÖLDERLIN, F., *Gesammelte Werke*, Berlín, Fischer, 2008
- , *Ensayos*, edición de Felipe MARTÍNEZ MARZOA, Madrid, Hiperión, 2008.
- HUHN, T. y ZUIDERVAART, L., (eds.), *The semblance of subjectivity*, Cambridge, MIT Press, 1997.
- HUICI URMENETA, V., *Sociedad y conocimiento. Una sonata germánica: Max Scheler, Karl Mannheim, Alfred Schütz*, Madrid, Akal, 2009.
- JACOBSON, E., *Metaphysics of the profane. The political theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*, Nueva York, Columbia University Press, 2003.
- JAMESON, F., *Marxism and Form*, Nueva York, Princeton University Press, 1971.
- , *Late Marxism. Adorno, or the persistence of the dialectic*, Londres, Verso, 2007
- JAY, M., *La imaginación dialéctica*, Madrid, Taurus, 1974.
- , *Adorno*, Madrid, Siglo XXI, 1984.
- , *Marxism and Totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- JEFFERSON, Th., *Autobiografía y otros escritos*, Tecnos, 1987 [trad. A. Escotado y M. Sáenz de Heredia].
- , *La declaración de independencia*, edición de M. Hardt, Madrid, Akal, 2009.
- JELLINEK, G., BOUTMY, E., DOUMERGUE E. (et al.), *Orígenes de la Declaración de Derechos del Hombre y el Ciudadano*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- JESSOP, R., *El futuro del estado capitalista*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2002.
- JÜNGER, E. (ed.), *Krieg und Krieger*, Berlín, Juncker und Dünnhaupt, 1930.
- KANT, I., *Metafísica de las costumbres*, Madrid, Tecnos, 1989.



- , *Crítica del discernimiento*, edición de Roberto R. ARAMAYO y Salvador MAS TORRES, Madrid, Antonio Machado, 2003.
- , *El conflicto de las facultades*, Madrid, Alianza, 2003.
- KLAGES, L., *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, edición de H. E. SCHRÖDER, Múnich, 1968.
- KOHAN, M., *Zona urbana. Ensayo de lectura de Walter Benjamin*, Madrid, Trotta, 2007.
- KOHLNBACH, M., *Walter Benjamin. Self-Reference and Religiosity*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2002.
- KORSCH, K., *Karl Marx*, Barcelona, Ariel, 1975.
- , *Marxismo y filosofía*, Barcelona, Ariel, 1978.
- KRACAUER, S., *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 2006.
- , *Los empleados*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- , *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.
- LANDES, D. S., *Revolución en el tiempo. El reloj y la formación del mundo moderno*, Barcelona, Crítica, 2007.
- LEYVA, G. (ed.), *La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*, Barcelona, Anthropos, 2005.
- LOMBA FALCÓN, P., «De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. Ontología y Barroco en *El Crítico* de Gracián», en *Res Publica*, n° 14, 2011.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, P., «Dialéctica y razón finita. (Sobre la recepción de Kant en el pensamiento del joven Lukács)», en *Ágora. Papeles de filosofía*, vol. 14, n° 1, 1995, págs. 37-52.
- , «La cosificación como herramienta interpretativa en G. Lukács», en *Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 40, n° 1-2, 1995, págs. 201-220.
- , *Razón dialéctica y crítica total. Análisis de la idea de cosificación en G. Lukács, Th. W. Adorno y M. Horkheimer*, Universidad Complutense de Madrid, 1996 [tesis doctoral dirigida por Jacobo Muñoz].
- , *Espacios de negación. El legado crítico de Adorno y Horkheimer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- , «El sujeto impropio. Identidad, reconocimiento y autonomía», en *Logos. Anales del seminario de metafísica*, n° 34, 2001, pp. 23-43.
- , recensión de J. MUÑOZ, *Figuras del desasosiego moderno*, en *Rocinante. Studi di Filosofia in Lingua Spagnola*, n° 1, 2005, pp. 217-222.
- LÖWY, M., «Interview with Ernst Bloch», en *New German Critique*, n° 9, 1976, pp. 35-45.
- , «Figures of weberian marxism», en *Theory and Society*, vol 25, n° 3, 1996, pp. 431-446.

- , *Walter Benjamin: Avertissement d' incendie*, París, PUF, 2001 [trad. española, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, Buenos Aires, FCE, 2002].
- , «Capitalism and Religion: Walter Benjamin and Max Weber», en *Historical Materialism*, n° 17, 2009, pp. 60-73.
- , «Anticapitalist Readings of Weber's Protestant Ethic: Ernst Bloch, Walter Benjamin, György Lukacs, Erich Fromm», en *Logos. A Journal of Modern Society and Culture*, vol. 9, n° 1, 2010.
- LUKÁCS, G., *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, Barcelona, Grijalbo, 1963 [trad. Manuel Sacristán].
- , *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen*, Berlín, Hermann Luchterhand, 1963
- , *Estética*, vol. 1, Barcelona, Grijalbo, 1965.
- , *Obras completas, vol. 1. El alma y las formas. Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975 [trad. Manuel Sacristán].
- , «On Walter Benjamin», en *New Left Review*, n° 110, 1978, pp. 83-88.
- , *Historia y consciencia de clase* (2 vols.), Barcelona, Orbis, 1985 [trad. Manuel Sacristán].
- LUNN, E., *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, Berkeley, California University Press, 1982.
- MACK, M., «Between Kant and Kafka. Benjamin's notion of law», en *Neophilologus*, n° 85, Amsterdam, Kluwer Academic Publishers, 2001, pp. 257-272.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARCUSE, H., *Razón y revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, Madrid, Alianza, 2003.
- , *Contribuciones a una fenomenología del materialismo histórico (1928). Sobre filosofía concreta (1929)*, Madrid, Plaza y Valdés, 2010 [trad. José Manuel Romero Cuevas].
- MARX, K., *Manuscritos de economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1968 [trad. Francisco Rubio Llorente].
- , *El Capital. Crítica de la economía política*, Barcelona, Grijalbo, 1974 [trad. Manuel Sacristán].
- , *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Madrid, Alianza, 2003.
- MASUZAWA, T., «Tracing the figure of redemption: Walter Benjamin's physiognomy of modernity», en *Modern Language Notes*, vol. 100, n° 3, 1985, pp. 514-536.
- MATE, R., *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis «Sobre el concepto de historia» de Walter Benjamin*, Madrid, Trotta, 2006.
- MAURA ZORITA, E., «Las modernas políticas del cuerpo: dialéctica entre cosa-a-la-venta y cosa-a-la-moda en Walter Benjamin», en *La Torre del Virrey*, n° 8, 2008, pp. 43-46.

- , «Validity without Significance. Walter Benjamin's 'Critique of Violence' Today», en S. Dam y J. Hall (eds.), *Inside and Outside the Law: Perspectives on Evil, Law and the State*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2009, pp. 143-156.
- , W. BENJAMIN, *Crítica de la violencia*, edición de E. MAURA ZORITA, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- , «Reflexión sobre la historia» [reseña de J. Muñoz, *Filosofía de la Historia. Origen y desarrollo de la conciencia histórica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010], en *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 32, 2010, pp. 137-140.
- , «Walter Benjamin afuera. Breve aproximación a la industria cultural (alrededor) de Walter Benjamin», en *Riff Raff. Revista de pensamiento y cultura*, n° 43, 2010, pp. 9-20.
- , «Fases en la reflexión sobre la idea de verdad no-proposicional en la filosofía de Adorno desde Kierkegaard (1929) hasta Teoría estética (1970)», en J. Muñoz (ed.), *Melancolía y verdad. Una introducción a la lectura de Th. W. Adorno*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- MCCOLE, J., «Benjamin's *Passagen-Werk*: A guide to the labyrinth», en *Theory and Society*, vol. 14, n° 4, 1985, pp. 497-509.
- , *Walter Benjamin and the antinomies of tradition*, Londres, Cornell University Press, 1993.
- MCCORMICK, J. P., «Transcending Weber's categories of Modernity? The early Lukács and Schmitt on the Rationalization Thesis», en *New German Critique*, n° 75, 1998, pp. 133-177.
- MEIER, H., *Carl Schmitt, Leo Strauss y El concepto de lo político. Un diálogo entre ausentes*, Buenos Aires, Katz, 2008.
- MENDIETA, E., (ed.), *The Frankfurt School On Religion. Key Writings by the major Thinkers*, Nueva York, Routledge, 2005.
- MENKE, C., *Spiegelungen der Gleichheit*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2004.
- , «La reflexión en lo estético y su significado ético», en *Enrahonar*, n° 36, 2004, pp. 139-151.
- MENNINGHAUS, W., «Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik», en *Poetica*, n° 11, 1980, pp. 421-442.
- , *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1986.
- , *Unendliche Verdoppelung*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1987.
- , «Das Ausdruckslose. Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene», en U. STEINER (ed.), *Walter Benjamin (1892-1940) zum 100. Geburtstag*, Berna, 1992, pp. 33-76.
- , *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1995.
- MISSAC, P., *Passage de Walter Benjamin*, París, Éditions du Seuil, 1987 [trad. española, *Walter Benjamin. De un siglo al otro*, Barcelona, Gedisa, 1997].

- MITZMANN, A., *La jaula de hierro. Una interpretación histórica de Max Weber*, Madrid, Alianza, 1976.
- MORRIS, J., «Graves, Pits and Murderous Plots», en A. BENJAMIN y Ch. RICE (eds.), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Victoria, re.press, 2009, pp. 96-121.
- MÜLLER SCHÖLL, N. (ed.), *Ereignis, Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Bielefeld, Transcript, 2003.
- MÜLLER-DOOHM, S., *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno, una biografía intelectual*, Barcelona, Herder, 2003.
- MOSÈS, S., *El ángel de la historia. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*, Madrid, Cátedra, 1997.
- MUÑOZ, J., *Lecturas de filosofía contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1984.
- , «Materiales para una crítica de la modernidad (Max Horkheimer y los orígenes de la teoría crítica)», en *Anales del Seminario de Metafísica*, n° XXII, 1987, pp. 14-36.
- , «La Mirada del Ángel (Nota sobre el marxismo “imposible” de Walter Benjamin)», en *Anales del Seminario de Metafísica*, n° extraordinario, 1992, pp. 155-165.
- , «El sujeto de la vida dañada», en V. SANFÉLIX (ed.), *Las identidades del sujeto*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- , MARIZZI, B. (eds.), *Karl Kraus y su época*, Madrid, Trotta, 1998.
- , *Figuras del desasosiego moderno*. Madrid: Antonio Machado, 2002.
- , «La Europa de Nietzsche», en F. J. MARTÍNEZ MARTÍNEZ (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 27-41.
- , «Debate sobre Adorno: Tres tesis», en *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 28, 2009, pp. 95-98.
- , *Filosofía de la historia. Origen y desarrollo de la conciencia histórica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- NÄGELE, R., *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1991.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1977.
- NOOR, A., «Walter Benjamin: Time and Justice», en *Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte*, vol. 1, n° 1, pp. 38-74.
- OFFE, C., *Autorretrato a distancia. Tocqueville, Weber y Adorno en los Estados Unidos de América*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- PASCAL, B., *Pensamientos*, Madrid, Alianza, 1981.
- PENSKY, M., *Melancholy dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Nueva York, University of Massachusetts Press, 2001.
- POROMBKA, S., «Dem Gegenstand Gedanken zuführen. Der Rezensent Walter Benjamin», en *Text + Kritik*, n° 31/32, 2009, tercera edición renovada, Göttingen, pp. 107-119.
- POSTONE, M., *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*, Madrid, Marcial Pons, 2006.

- , *Marx reloaded*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.
- , *History and Heteronomy. Critical Essays*, Tokio, TUCP, 2009.
- RABINBACH, A., «Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism», en *New German Critique*, n° 34, 1985, pp. 78-124.
- RICHTER, G. (ed.), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*, New York, Fordham University Press, 2010.
- RIEGL, A., *Entstehung der Barockkunst in Rom*, edición de Arthur Burda y Max Dvoriak, 1908.
- ROMERO CUEVAS, J. M., «La idea de una hermenéutica de lo concreto en Benjamin y Adorno: ¿más allá de Gadamer?», en *Thémata. Revista de Filosofía*, n° 32, 2004, pp. 159-171.
- , *Hacia un hermenéutica dialéctica. W. Benjamin, Th. W. Adorno, F. Jameson*, Madrid, Síntesis, 2005.
- , «Hermenéutica, política y cultura de masas. Para un contraste en W. Benjamin y Th. W. Adorno», en *Devenires*, vol. 6, n° 11, 2005, pp. 47-78.
- , *Crítica e historicidad. Ensayos para repensar las bases de una teoría crítica*, Barcelona, Herder, 2010.
- ROSENZWEIG, F., *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1988.
- , *La estrella de la redención*, Salamanca, Sígueme, 1997.
- RUANO DE LA FUENTE, Y., *Racionalidad y conciencia trágica. La modernidad según Max Weber*, Madrid, Trotta, 1996.
- , *La libertad como destino. El sujeto moderno en Max Weber*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- SACRISTÁN, M., *Sobre Marx y marxismo. Panfletos y materiales I*, Barcelona, Icaria, 1983.
- , *Sobre dialéctica*, edición de S. LÓPEZ ARNAL, Barcelona, El Viejo Topo, 2009.
- SANTNER, E. L., *On the psycho-theology of everyday life*, The University of Chicago Press, 2002.
- , «Miracles happen. Benjamin, Rosenzweig, Freud, and the matter of the neighbor», en S. ŽIŽEK (ed.), *The Neighbor. Three Inquiries in Political Theology*, The University of Chicago Press, 2005, pp. 76-133.
- , *On creatural life. Benjamin, Rilke, Sebald*, The University of Chicago Press, 2006.
- SARLO, B., *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, FCE, 2006.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, vol. 19, edición de Hans EICHNER, Ernst BEHLER y Jean-Jacques ANSTETT, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1971.
- SCHLUCHTER, W., «El origen del modo de vida burgués», en *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, n° 71, 1991, pp. 39-51.
- SCHMITT, C., *Politische Theologie*, Berlín, Duncker und Humblot, 1993 [trad. española, *Teología política*, Madrid, Trotta, 2009].

- , *Carl Schmitt, teólogo de la política*, edición de H. ORESTES AGUILAR, Madrid, FCE, 2001.
- , *El nomos de la tierra*, Granada, Comares, 2002.
- , *La dictadura*, Madrid, Alianza, 2005.
- SCHOLEM, G., *Walter Benjamin und sein Engel*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1983 [trad. española, *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, FCE, 2003].
- , *Tagebücher, 1913-1917*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1995.
- , *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Madrid, Trotta, 2004.
- , *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Debolsillo, 2007.
- SCHÖTTKER, D., *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1999.
- SEVILLA SEGURA, S., «La transformación materialista de la filosofía trascendental», en *Daimon*, n° 1, 1989, pp. 159-175.
- , «Teoría crítica y racionalidad», en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, n° 30, 1996, pp. 43-60.
- , *Crítica, historia y política*, Madrid, Cátedra, 2000.
- , «La hermenéutica materialista», en *Quaderns de Filosofia i Ciència*, n° 35, 2005, pp. 79-91.
- SIMMEL, G., *Filosofía del dinero*, Granada, Comares, 2003.
- SMITH, G. (ed.), *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, Cambridge, MIT Press, 1988.
- SOMBART, W., *El burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*, Madrid, Alianza, 1998.
- SOREL, G., *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2005.
- STEINER, G., *Language and silence*, New York, Atheneum, 1970 [trad. española, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2003].
- STEINER, U., *Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Würzburg, Neumann, 1989.
- , «The true politician», en *New German Critique*, n° 83, 2001, pp. 43-88.
- , *Walter Benjamin*, Stuttgart, Metzler, 2004.
- , W. BENJAMIN (ed.), *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2008.
- SZONDI, P., *Estudios sobre Hölderlin*, Barcelona, Destino, 1978.
- , *Teoría del drama moderno. Ensayo sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
- , *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid, Abada, 2005 [trad. Joaquín Chamorro Mielke].
- , W. BENJAMIN (ed.), *Deutsche Menschen*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2008.
- TIEDEMANN, R., *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1983.
- TRAVERSO, E., «Relaciones peligrosas: Walter Benjamin y Carl Schmitt en el crepúsculo de Weimar», en *Acta Poetica*, n° 28, 2007, pp. 95-109.

- UNGER, E., *Politik und Metaphysik. Die Theorie. Versuche zu philosophischer Politik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989.
- VILLACANAS, J. L., GARCÍA, R., en «Walter Benjamin y Carl Schmitt. Soberanía y Estado de Excepción», en *Daimon. Revista de Filosofía*, n° 13, 1996, pp. 41-60.
- , «Weber y el ethos del presente», en M. WEBER, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, edición de J. NAVARRO PÉREZ, Madrid, Istmo, 1998, pp. 13-78.
- , «Acerca del uso del tiempo apocalíptico en la Edad Media», en *Isegoría. Revista de filosofía moral y política*, n° 37, 2007, pp. 81-96.
- VV. AA, *Text + Kritik*, especial dedicado a G. LUKÁCS, n° 39/40, Göttingen, 1973.
- , *October*, MIT Press, n° 1-100, 1976-2002.
- , *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2007.
- WALSER, M., *Wie und wovon handelt Literatur*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1973.
- WEBER, M., *El político y el científico*, Madrid, Alianza, 1998.
- , *Ensayos sobre sociología de la religión* (3 vols.), Madrid, Taurus, 2001 y ss.
- , *Economía y sociedad*, Madrid, FCE, 2002.
- WEBER, S., «Genealogy of modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*», en *Modern Language Notes*, vol. 106, n° 3, 1991, pp. 465-500.
- , «Taking exception to decision», en Kunneman, H. y de Vries, H., *Enlightenments. Encounters between Critical Theory and contemporary french thought*, Kos Pharos, Kampen, 1993, pp. 141-161.
- , *Benjamin's -abilities*, Nueva York, Harvard University Press, 2008.
- WEIGEL, S., *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Barcelona, Paidós, 1999.
- , «Souverän, Märtyrer und gerechte Kriege jenseits des *Jus Publicum Europaenum*. Zum Dilemma Politischer Theologie, diskutiert mit Carl Schmitt und Walter Benjamin», en D. WEIDNER (ed.), *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München, MU, 2006.
- , «The Critique of Violence, or, the Challenge to Political Theology of Just Wars and Terrorism with a Religious Face», en *Telos*, n° 135, 2006, pp. 61-76.
- , «La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en “*Las afinidades electivas* de Goethe” de Walter Benjamin», en *Acta Poetica*, n° 28, 2007, pp. 173-203.
- , *Walter Benjamin. Das Heilige, die Kreatur und die Bilder*, Frankfurt/M, Fischer, 2008.
- WELLMER, A., *Teoría crítica y estética: Dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Valencia, PUV, 1994 [edición de V. GÓMEZ].

- , «La metafísica en el momento de su caída», en *Taula, quaderns de pensament*, n° 23-24, 1995, pp. 11-23.
- , *Finales de partida. La modernidad irreconciliable*, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Antonio Machado, 2004.
- , «¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno?», en *Boletín de Estética*, n° 11, 2009, pp. 13-48.
- WIGGERSHAUS, R., *Die Frankfurter Schule*, Múnich, Deutschen Taschenbuch, 1988 [trad. española, *La escuela de Fráncfort*, Buenos Aires, FCE, 2010].
- WITTE, B., «Benjamin and Lukács. Historical Notes on their Political and Aesthetic Theories», en *New German Critique*, n° 5, 1975, pp. 3-26.
- , *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart, Metzler, 1976.
- , *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- , PONZI, M. (eds.), *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, Berlín, Erich Schmidt, 2005.
- WIZISLA, E. y OPITZ, M. (eds.), *Benjamins Begriffe* (2 vols.), Frankfurt/M, Suhrkamp, 2000.
- WIZISLA, E., *Brecht y Benjamin. Historia de una amistad*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- WOLIN, R., «Benjamin's materialist theory of experience», en *Theory and Society*, vol. 11, n° 1, 1982, pp. 17-42.
- , *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- WÖLFFLIN, H., *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986.
- ZAMORA, J. A., «El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno», en *Taula, quaderns de pensament*, n° 31-32, 1999, pp. 129-151.
- , *Theodor W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid, Trotta, 2005.
- ZIEGE, E. M., *Antisemitismus und Gesellschaftstheorie. Die Frankfurter Schule im amerikanischen Exil*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2009.